Los papeles del autor/a

Marcos teóricos sobre la autoría literaria

A. Pérez, M. Torras, J.-L. Diaz, P. Kamuf,
E. Cróquer, D. Maingueneau, J. Meizoz,
I. Berensmeyer, G. Buelens, M. Demoor,
J.-M. Schaeffer, M. Woodmansee,
J.-C. Bonnet

COMPILACIÓN, EDICIÓN Y BIBLIOGRAFÍA
Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés



LOS PAPELES DEL AUTOR/A

MARCOS TEÓRICOS SOBRE LA AUTORÍA LITERARIA

A. Pérez, M. Torras, J.-L. Diaz, P. Kamuf,
E. Cróquer, D. Maingueneau, J. Meizoz,
I. Berensmeyer, G. Buelens, M. Demoor,
J.-M. Schaeffer, M. Woodmansee,
J.-C. Bonnet

COMPILACIÓN, EDICIÓN Y BIBLIOGRAFÍA
Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés



ARCO/LIBROS, S. L.

Este volumen ha sido posible gracias a la financiación del Ministerio de Economía y Competitividad, Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación y de la Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca de la Generalitat de Catalunya.

Juan Bautista de Toledo, 28. 28002 Madrid
ISBN: 978-84-7635-952-5
Depósito legal: M-39.842-2016
Impreso en España por Lavel, S. A. (Madrid)

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos el apoyo del comité científico de la colección Serie Lecturas y del equipo de Arco/Libros durante el largo proceso de elaboración de esta antología.

Por supuesto, *Los papeles del autor/a* debe su valor a las firmas excepcionales que nos hablan aquí sobre la firma: vaya nuestro especial reconocimiento a los/as autores/as de los artículos compilados.

Asimismo, queremos mencionar con especial cariño a los/as traductores/as y revisoras, Mayte Cantero, Michelle Gama, Mar Valldeoriola y Juan Zapata, así como a Carole Gouaillier, quien ha acudido siempre en nuestra ayuda para que no se perdiera ningún matiz de los textos franceses.

Last but not least, agradecemos a Noemí Acedo, Mireia Calafell, Montserrat Fontdevila, Cristina Rubio y Nadia Sanmartin el habernos *soportado* durante estos meses.

Y a Leyva, el habernos exigido que lo sacáramos a pasear y el obsequiarnos, de tanto en tanto, con algún lametazo de recompensa y confortación.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

I
FIRMAS EN TEORÍA

II
CORPUS EN ESCENA

III
GENIOS EN PERSPECTIVA

IV
BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

HACIA UNA *BIOGRAFÍA* DEL CONCEPTO DE AUTOR*

Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés
Universidad Autónoma de Barcelona

Firmas en teoría. Una muerte paradójica

El concepto de autor en la teoría literaria contemporánea dibuja un trayecto ciertamente singular: el de un proyectil con efecto *boomerang*. Si recurrimos a la prosopopeya –el tropo que, según Paul de Man, (des)figura toda (auto)biografía[1]–, podemos atribuirle una biografía del revés, patas arriba: su concepción es una decepción; nace con un deceso (o un descenso). Tanto la figura del

* *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria* se enmarca en el proyecto ministerial "*Corpus Auctoris*. Análisis teórico-práctico de los procesos de autorización de la obra artístico-literaria como materialización de la figura autorial" (FFI2012033379), desarrollado en el seno del Grupo de investigación consolidado Cuerpo y Textualidad (20014SGR-1316). Asimismo, este estudio introductorio resume algunos de los resultados alcanzados en la investigación doctoral de Aina Pérez Fontdevila, *Un común singular. Lecturas teóricas de la autoría literaria*, bajo la dirección de Meri Torras. Para otras aproximaciones a la temática en lengua española, remitimos a la antología compilada por Juan Zapata *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2014, así como a las publicaciones vinculadas a "*Corpus Auctoris*" y al proyecto "Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea" (Universidad Nacional Autónoma de México), dirigido por Adriana de Teresa: los monográficos "La autoría a debate" (*Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 24, 2015), "Autoría y género" (*Mundo Nuevo. Revista de estudios latinoamericanos*, 16, 2015) y "Cuerpo y autori(ali)dad en la literatura, el arte y el texto cinematográfico" (*Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, 42, 2016), estos últimos en colaboración con Eleonora Cróquer y el Centro de Investigaciones Críticas y Socioculturales (Universidad Simón Bolívar). Sólo referimos en nota al pie las publicaciones en las que nos apoyamos directamente: para otras aproximaciones tan o más relevantes a las cuestiones expuestas, remitimos a la Selección Bibliográfica.

[1] Podríamos decir, con De Man, que "nuestro tema se ocupa del conferir y el despojar de máscaras, del otorgar y deformar rostros, de figuras, de figuración y de desfiguración" ("La autobiografía como desfiguración", *Anthropos. Boletín de información y documentación*, 29, 1991 [1979], pág. 116).

retorno modela su trayectoria, que incluso “La muerte del autor”[2] –ese punto de inflexión que es su punto de fuga (su marcha, su desaparición) pero que hace posible también su reaparición– ha devenido un *ritornello* crítico obligado:

> Con la misma insistencia naif y proselitista que, desde el final de la Ilustración, se ponía en convencer de que el hombre era la explicación de la obra, no se ha dejado de cantar con todos los tonos, durante medio siglo, la “muerte del autor”. Las argumentaciones (todas irrefutables, sin duda) que tenían por función fundar la triunfante autonomía de la obra, su inmanencia espléndida o mortífera, han sido diversas, pero por la suma de las lógicas –en parte dispares– de Flaubert, de Mallarmé, de Proust, de Valéry, de Blanchot y de los sucesivos avatares de Barthes, se formó una *vulgata* tan expeditiva como la precedente. Igual de nociva a la larga…[3]

Como trataremos de mostrar en estas páginas, esta (des)aparición del autor es tan sólo uno de los capítulos de su *biografía*, de un *continuum* cuyas inflexiones han acompañado y han atravesado medularmente (tanto si han supuesto su inflación exorbitante, su despido satelital o su arrojo más allá del universo visible) la definición de lo literario. Así lo afirma, por ejemplo, Seán Burke cuando reconoce que “no hay teoría de la literatura o del texto que no implique una cierta postura hacia el autor”[4]. Andrew Bennet va incluso más lejos, al señalar que lo que está en disputa en los debates sobre el autor en la teoría literaria contemporánea tiene que ver no sólo con “qué queremos decir cuando hablamos de ‘literatura’”, sino con “qué quiere decir ser humano” y con nociones tan

---

[2] R. Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987 [1968], págs. 65-71. Sobre el autor como *revenant* o fantasma, véase por ejemplo J.-C. Bonnet, “El fantasma del escritor” [en este volumen] o J.-L. Diaz, “L’écrivain comme fantasme”, en C. Coquio y R. Salado (dirs.), *Barthes après Barthes, une actualité en question*, Pau, Presses Universitaires de Pau, 1993, págs. 77-87. Sobre este “retorno” vinculado a la proclamación de su muerte, véase S. Burke, *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 1998.

[3] J.-L. Diaz, *L’homme et l’œuvre*, París, Presses Universitaires de France, 2011, pág. 5.

[4] S. Burke, *Authorship from Plato to the Postmodern. A reader*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 1995. *Apud.* A. Bennet, *The Author*, Londres, Routledge, 2005, pág. 4.

cruciales para esta categoría como las de subjetividad y agencia[5]. Y así lo demuestra José-Luis Diaz en *L'homme et l'œuvre*: exponiendo la historia de la biografía de escritor, es decir, abordando uno de los modos en que se ha pensado el concepto de autor, pone en evidencia su importancia a la hora de trazar las fronteras de la literatura, incluso cuando se relega a los márgenes que constituyen su límite:

> Son las fronteras de la literatura las que se desplazan [cuando] "el hombre bajo el autor" es o no tomado en cuenta [...]. Si el hombre es puesto en el corazón de la experiencia o bien conminado a enterrarse en el agujero del apuntador o a hablar sólo desde el fondo de su tumba (Diderot, Chateaubriand), es el sentido que se supone que la literatura implica –o rechaza– lo que cambia totalmente. Porque, en una medida que habrá que redefinir en cada período, es el espacio literario al completo lo que está bajo la estrecha dependencia de los cambios que afectan la toma en consideración –o no– de la existencia concreta de sus participantes creativos: los escritores[6].

"La muerte del autor" lo sitúa en la escena teórica porque vivifica, moviliza, aquello que había sedimentado bajo estratos críticos demasiado asentados. Con su tiro de gracia, Roland Barthes da el grito de salida a una larga serie de respuestas filosóficas y teóricas, desde el célebre "¿Qué es un autor?", de Michel Foucault[7] (a quien contestará Giorgio Agamben en "El autor como gesto"[8]), hasta sus derivas más contemporáneas. Unas derivas cuyos indicios, no obstante, pueden rastrearse en gran medida en la obra y en la firma del Barthes posterior –e incluso anterior– a 1968: como muestra Diaz en el artículo que abre este volumen, el propio Roland Barthes es parte ineludible de esta productividad en torno al autor que prosigue pese a, en contra de, pero sobre todo gracias a su mismo decreto de muerte[9].

---

[5] *Ibíd.*, pág. 8.

[6] J.-L. Diaz, *L'homme et l'œuvre*, *op. cit.*, pág. 6.

[7] M. Foucault, *¿Qué es un autor?*, México, La Letra Ediciones, 1990 [1969].

[8] G. Agamben, *Profanaciones*, Córdoba (Argentina), Adriana Hidalgo, 2005, págs. 81-96.

[9] "Muertes y renacimiento del autor" [en este volumen]. Véase también, J.-L. Diaz, "L'écrivain comme fantasme", *op. cit.* y "Roland Barthes par Roland Barthes ou Le fantôme de l'auteur", en Á. Sirvent, J. Bueno y S. Caporale (eds.), *Autor y texto: fragmentos de una presencia*, Barcelona, PPU, 1996, págs. 57-79.

De hecho, siquiera "La muerte del autor" se libra del *autor* si lo comprendemos, con Foucault, como una *función* de la obra, es decir, como una figura que, por más que se conciba como "anterior y exterior"[10] al texto, constituye "una proyección, en términos siempre más o menos psicologizantes, del tratamiento [que se le aplica], de los acercamientos realizados, de los rasgos establecidos como pertinentes, de las continuidades admitidas, o de las exclusiones practicadas"[11]. ¿No es porque está marcado por la función autor "Roland Barthes" que su texto puede devenir un lugar común de los estudios literarios, borrando provisionalmente al autor de la escena teórica? Más aún: si suscribimos el análisis de Peggy Kamuf cuando afirma que la postura de Barthes en "La muerte del autor" es la de "un portavoz presentando a un público lector amplio (más amplio que el público lector de *Tel Quel*) los resultados de un trabajo más paciente que él mismo y otros estaban llevando a cabo en otros lugares"[12], deberemos admitir que también aquí está en funcionamiento aquella proyección individualizante descrita por Foucault, una de cuyas consecuencias es la borradura o el olvido del texto como "tejido de citas"[13] –empezando por la cita que es esta misma expresión, donde resuena el "mosaico de citas" descrito por Julia Kristeva para nombrar la intertextualidad fundamental de la literatura[14]–. Una intertextualidad que, por esos mismos años, también alcanza al propio pro-

[10] M. Foucault, *op. cit.*, pág. 12.

[11] *Ibíd.*, pág. 32. Según Foucault, la *función autor* implica la unificación de discursos heterogéneos atribuyéndoles una "constante de valor"; una "coherencia conceptual o teórica"; una "unidad estilística" y una temporalidad histórica específica (*ibíd.*, págs. 33-35). J.-L. Diaz propone *caleidoscopiar* esta noción en "Cuerpo del autor, cuerpo de la obra. Algunos aspectos de su relación en la época romántica", *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 24, 2015, págs. 31-50.

[12] P. Kamuf, "Una sola línea dividida" [en este volumen].

[13] R. Barthes, *op. cit.*, pág. 69.

[14] J. Kristeva, "Bajtin, la palabra, el diálogo y la novela", en D. Navarro (ed.), *Intertextualidad*, La Habana, UNEAC, 1997 [1967], pág. 3. El "tejido de citas" cita a Kristeva sólo si suponemos que el texto de Barthes data efectivamente de 1968. Según Bennet, fue publicado en 1967 por la revista norteamericana *Aspen* (5-6), fruto de un seminario anterior (*op. cit.*, pág. 10).

ductor textual en el trabajo que Jacques Derrida desarrolla en *De la gramatología*, donde aquello que se supone *dentro* y *detrás* "de lo que se cree poder circunscribir como la obra [de un autor]" –es decir, "lo que se llama la vida real de esas existencias de 'carne y hueso'"– se revela también atravesado *de origen* por la escritura[15].

Desde esta perspectiva, y recurriendo a las "piezas de firma" que despieza Kamuf (que son también "piezas insignias" [*signature pieces*]), "Roland Barthes" es una pieza del texto "La muerte del autor"[16] porque determina su suerte funcionando como emblema o como marca comercial, según el análisis que ofrece Gérard Leclerc del "nombre de autor"[17]. Tanto más cuanto, como acabamos de ver, el nombre "Roland Barthes" imprime en el texto "la impronta de [su] asociación con la revista de 'avant-garde' *Tel Quel*"[18], individualizando una pluralidad. Con todo, la afirmación contraria es también pertinente, porque en realidad no se opone a la primera sino que constituye la otra cara de su misma lógica: "La muerte del autor" constituye una de las piezas del "nombre de autor" "Roland Barthes" en tanto contribuye a definir su contenido[19]. Podríamos decir incluso que "La muerte del autor" es una "pieza insignia" de "Roland Barthes" porque deviene un

---

[15] J. Derrida, *De la gramatología*, México, Siglo xxi, 1986 [1967], pág. 203.

[16] De hecho, "La muerte del autor" diría doblemente el nombre de un muerto, sacrificando al autor desde su título pero también por el mismo hecho de firmar: como argumenta Derrida, el nombre dice la muerte de su portador porque funciona en su ausencia y tras su desaparición (véase, por ejemplo, "Firma, acontecimiento, contexto", *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989 [1972], pág. 357).

[17] G. Leclerc, *Le sceau de l'œuvre*, París, Seuil, 1998. Sobre el autor como marca comercial, véase también D. Maingueneau, *Contre Saint Proust, ou la fin de la Littérature*, París, Belin, 2006, págs. 91-92.

[18] P. Kamuf, "Una sola línea dividida" [en este volumen].

[19] Recuérdese uno de los ejemplos que escoge Foucault para ilustrar las diferencias entre nombre propio y nombre de autor: "Si advierto, por ejemplo, que Pierre Dupont no tiene los ojos azules, o que no nació en París, o que no es médico, etcétera, esto no quiere decir que este nombre, Pierre Dupont, no seguirá refiriéndose a la misma persona; el nexo de designación no será modificado por ello. En cambio, los problemas planteados por el nombre de autor son mucho más complejos: [...] si se demostrara que Shakespeare no escribió los *Sonetos* que pasan por suyos, he aquí un cambio de otro tipo: no deja indiferente al funcionamiento del nombre de autor" (*op. cit.*, págs. 22-23).

emblema, por lo menos, de su postura teórica en relación a la autoría. Este emblema, de nuevo, esconde una pluralidad, esta vez atravesada por voces contradictorias ya no sólo en la teoría literaria sino en la postura teórica y autorial del propio Barthes: como explica Diaz con una sugestiva imagen, "todos [los] Barthes de la mano izquierda tienen como rasgo común pensar con una constancia ejemplar esta misma cuestión del autor que el Barthes de la mano derecha finge liquidar"[20].

La cadena intertextual que ensarta –entre muchas otras– las firmas de Barthes, Foucault, Derrida o Agamben, aviva la reflexión en torno a las relaciones entre autor y texto, cuestionando la noción de *sentido común* que, como decíamos, atribuye al primero un lugar "exterior y anterior" a la obra. Por otra parte, inaugura también el análisis del autor como un "[personaje] histórico-sociológico", como un "ser de razón"[21] que "no viene dado [sino que] es un artefacto diferentemente construido según las formas de los discursos y las épocas"[22]: al decir de Barthes, se trata de un "personaje moderno", producto del "prestigio del individuo" fraguado al "salir de la Edad Media"[23]; según Foucault, "constituye el momento fuerte de individuación en la historia de las ideas, de los conocimientos, de las literaturas, también en la historia de la filosofía, y en la de las ciencias"[24].

Tal análisis histórico-sociológico es ejemplificado por Foucault mediante una conocida serie de preguntas:

> [C]ómo se individualizó el autor en una cultura como la nuestra, qué estatuto se le dio, a partir de qué momento, por ejemplo, empezaron a hacerse investigaciones de autenticidad y de atribución, en qué sistema de valorización quedó atrapado, en qué momento se comenzó a contar la vida ya no de los héroes sino de los autores, cómo se instauró esa categoría fundamental de la crítica "el hombre y la obra"[25].

---

[20] J.-L. Diaz, "L'écrivain comme fantasme", *op. cit.*, pág. 77.

[21] M. Foucault, *op. cit.*, pág. 31.

[22] J.-L. Diaz, *L'écrivain imaginaire: scénographies auctoriales à l'époque romantique*, París, Champion, 2007, pág. 14.

[23] R. Barthes, *op. cit.*, pág. 64.

[24] M. Foucault, *op. cit.*, pág. 11.

[25] *Ibíd.*, pág. 12.

Por otra parte, como recuerda Diaz, atenderlas con detalle implica articular los "ritmos" diversos de un amplio haz de historias, desde la "historia de la 'consagración del escritor', la historia de la biografía de escritor, la historia del pseudónimo [o] la historia de la noción de originalidad [hasta] la historia de la autonomización de la literatura"[26].

En la medida en que aquellas preguntas y estas historias atraviesan buena parte de los textos reunidos en esta antología, no pretendemos aquí abordarlas detalladamente, aunque sí señalar ciertos puntos cardinales del mapa de la autoría a fin de evidenciar algunas de sus tensiones, algunas coyunturas en las cuales sus piezas no acaban de encajar. En otras palabras, nuestro propósito es mapear el terreno en el cual se inscriben las desarticulaciones a las que los estudios autoriales de las últimas décadas –representados en este volumen por algunas de sus aportaciones fundamentales– han sometido ese sentido común al que nos referíamos, complejizando aquellas relaciones que (des)vinculan autor y obra o cuerpo y *corpus* y, con ellas, las imbricaciones –co-constitutivas– entre escritura y recepción, texto y contexto, creación e institución[27], singularidad y comunidad, firma y renombre, autoridad y reconocimiento o excelencia y admiración[28].

---

[26] J.-L. Diaz, *L'écrivain imaginaire*, *op. cit.*, pág. 82. Sobre la cuestión de la consagración, véase P. Bénichou, *La coronación del escritor 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012 [1973]. Sobre la autonomización del campo literario, véase P. Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 2005 [1992].

[27] Para un estudio exhaustivo de la superación de las oposiciones entre texto y contexto u obra e institución desde el Análisis del Discurso, véase especialmente el capítulo que D. Maingueneau dedica a "Las condiciones de un análisis del discurso literario", en *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, París, Armand Colin, 2004, págs. 10-45; y el apartado "Más allá de la literatura en sí", en *Contre Saint Proust*, *op. cit.*, págs. 45-102.

[28] Como podrá advertirse, el recorrido que trazaremos en estas páginas no se corresponde siempre con el orden de los capítulos de esta antología. Esto responde a nuestro deseo de proponer distintos trayectos para el acercamiento al concepto de autor: de este modo, la estructura del volumen privilegia un recorrido teórico y conceptual, mientras que esta introducción busca ofrecer algunas claves genealógicas que permitan situar tal recorrido históricamente. Asimismo, no pretendemos resumir o establecer un diálogo explícito con todos y cada uno de los artículos aquí recogidos: al contrario, nuestra intención es

Si, en palabras de Diaz, "el autor ya no es la base de la obra, sino –como lo habían presentido Nietzsche o Valéry– algo así como la *obra de la obra*: una 'ficción' nacida de su trayecto", volver a situarlo en el centro de la teoría literaria no implica resucitarlo como "amo del imperio del sentido" sino reconocerlo como "cámara de ecos". Dicho de otro modo, "querer tener en cuenta al autor con este espíritu, no es intentar remontar al responsable de la obra, que se supone tiene las llaves. Es afrontar la 'productividad' en vez del producto"[29]. Así, los estudios autoriales vienen a actualizar el mandato barthesiano de la "muerte del autor" concebido como fuente y padre del texto, rompiendo con la "certeza [...] de un sujeto *pleno*, anterior a la obra, independiente de sus trayectos" pero rechazando también "los prejuicios *modernistas* que [rehúsan] tomar en consideración al autor so pretexto de que el texto, en su más alta expresión, debe operar la muerte de su *scripteur*"[30].

Genios en perspectiva. La (re)producción del autor

El sentido común de la noción de autor que llega hasta nuestros días se fragua en la órbita de la *galaxia Gutenberg*: en lugares tan alejados de las topografías asociadas al genio creativo –desde el desierto a la torre de marfil– como son los talleres de los impresores que, a lo largo del Renacimiento, iniciaron un vuelco en la concepción de lo escrito y en los modos de figurarnos y de relacionarnos con su instancia de emisión. Primera paradoja, que reencontraremos a menudo y bajo diversas formas en las páginas que siguen: en este lugar común, colectivo, en el que se conjugan los saberes técnicos de múltiples artesanos[31]

incorporar las voces de otros/as investigadores/as o recoger otros trabajos de los/as autores/as antologados a fin de ampliar la panorámica de las propuestas más destacadas de los estudios autoriales recientes.

[29] J.-L. Diaz, *L'écrivain imaginaire*, *op. cit.*, pág. 228.

[30] *Ibíd.*, pág. 15. Sobre la noción barthesiana de *scripteur*, véase J.-L. Diaz, "Muertes y renacimiento del autor" [en este volumen].

[31] Véase el epígrafe al artículo de Martha Woodmansee "El genio y el *copyright*: condiciones económicas y legales del surgimiento del 'Autor'" [en este

para reproducir un objeto material, comienza la historia de una figura individual y solitaria, distinguida por un don innato al que le sobran los aprendizajes y cuya creación, obra de su espíritu, a menudo se opondrá a cualquier forma de manufactura y de materialidad.

Es ahí –en ese espacio colectivo y en esa paradoja originaria– donde deberemos comenzar nuestro recorrido, aunque otra suerte de *flashback* puede ayudarnos a trazar sus primeros esbozos. La etimología de la palabra *autor* y de otros términos afines, así como sus usos y vinculaciones semánticas en el mundo clásico y medieval, nos permiten apuntar ya otras tensiones respecto a aquella noción de sentido común que señalan los diccionarios actuales. Como recoge Bennet, la entrada del *Oxford English Dictionary* sugiere que *autor*

> conlleva la idea de un individuo (singular) que es responsable de, o que origina, escribe o compone un texto (literario); que está asociado con el inventor o fundador de toda la naturaleza, con Dios (con Dios Padre); y al que se atribuyen ciertos derechos de propiedad sobre el texto así como cierta autoridad sobre su interpretación[32].

Frente a este origen absolutizado mediante la comparación con Dios –posibilitada a su vez por su concepción como "Autor Supremo" que compone el "Libro de la Naturaleza"[33]–, la etimología más segura de *autor*, el término la-

---

volumen]. Sobre esta intervención incluso en la alteración del texto mismo, véase R. Chartier, *Escuchar a los muertos con los ojos. Lección inaugural en el Collège de France*, Buenos Aires, Katz, 2008 [2007], págs. 36-39.

[32] *Apud.* A. Bennet, *op. cit.*, pág. 7. Los principales diccionarios de lengua española son más escuetos a la hora de señalar acepciones. En el *DRAE*, *autor* aparece como sujeto singular, aunque sólo se vincula a una "obra científica, literaria o artística" (como aquel que la "ha hecho") en tercer lugar: las dos primeras acepciones matizan de antemano esta generalidad del verbo *hacer*, determinándolo como *causa* ("persona que es causa de algo") e *invención* ("persona que inventa algo") y, por tanto, determinando el producto como novedad, sin existencia previa. Por su parte, el *María Moliner* no reserva ninguna acepción específica para la autoría cultural: *autor* es aquel que "realiza" una obra o una acción ("El autor de un robo. El autor de la novela"), siendo las acciones delictivas las que encuentran especificación en las acepciones subsiguientes ("el que ha cometido el delito" o, en derecho, el "causante").

[33] S. Donovan, D. Fjellestad y R. Lundén (eds.), *Authority Matters: Rethinking the Theory and Practice of Authorship*, Amsterdam y Nueva York, Rodopi, 2008, pág. 6. Como señalan estos autores, dicha concepción se configura en la Edad Media y persiste desde el Renacimiento al período romántico.

tino *augere* ("aumentar", "hacer progresar"[34] pero también "exaltar, embellecer o enriquecer"[35]), supone la preexistencia del producto vinculado a sus acciones. Este matiz habría coexistido con el de *causa primera* en los usos romanos del término –pocas veces asociados, por lo demás, a la producción literaria–: el *auctor* sería aquel que "trae a la existencia", "el primer originador [de] cualquier objeto", pero también el que "promueve [su] aumento o prosperidad" o el que le da "permanencia o continuidad"[36]. En cuanto a otros términos referidos a la creación verbal, nos encontramos con tensiones similares entre, por un lado, el *aedo* griego y el *vate* latino, ambos vinculados a la videncia, la profecía o la inspiración divina; y, por el otro, el griego *poietes* (derivado, como es sabido, de *poiein*, "hacer"), con el que emerge un "nuevo rol 'desacralizado'" que, según Bennet, designa "el artesano profesional de las palabras"[37]. Si en el caso del doble matiz romano de *auctor* la concepción de la autoría como causa u origen aparecía restringida por la naturaleza del producto (ya existente), aquí es la cuestión de la fuente o del origen último de la autoridad lo que –como ocurrirá también con el autor medieval– introduce una tensión respecto a la autonomía creativa: de hecho, ésta no aparece propiamente en ninguno de los términos analizados, en tanto el *vate* y el *aedo* crean gracias a una fuente exterior, y en tanto el *poietes* –al menos en la descripción de Bennet– se vincula al saber técnico y heredado de la artesanía.

Como argumenta Bennet, estas dos restricciones de la autonomía autorial modularán "la historia de la autoría en la era postclásica", estableciendo dos paradigmas que, ya sea como pivote o como revulsivo, atravesarán sus articulaciones posteriores: el del poeta inspirado y el del artesano cuyo poder "se extiende sólo [...] sobre el lenguaje, el relato y la retórica"[38]. De hecho, como recuerda Diaz, los reencontramos en los dos grandes "meta-modelos" au-

[34] Según el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* de J. Corominas.

[35] S. Donovan, D. Fjellestad y R. Lundén, *op. cit.*, pág. 2.

[36] *Ibíd.*

[37] A. Bennet, *op. cit.*, pág. 36.

[38] *Ibíd.*

toriales que, ya en el siglo XIX, permiten a Sainte-Beuve establecer "dos familias de poetas" a partir de la pareja Homero/Virgilio: "[d]e un lado, 'los poetas primitivos, fundadores, originales sin mezcla, nacidos de sí mismos e hijos de sus obras, Homero, Píndaro, Esquilo, Dante y Shakespeare'. Del otro, los 'genios estudiosos, educados, dóciles, esencialmente educables y perfeccionables, de las épocas medias': Horacio, Virgilio y Tácito"[39].

¿De qué modo el poeta inspirado por una instancia ajena ha podido devenir "fundador", "original sin mezcla", "nacido de sí mismo e hijo de sus obras"? ¿Qué ha permitido esta autonomización que, como veíamos en la entrada del *Oxford English Dictionary*, es definitoria del sentido común de la autoría? ¿Cómo se ha articulado la negociación entre esta autonomía y aquellas restricciones? Los *clímax* de la *biografía* del concepto de autor se ordenan en torno a estas preguntas, cuyas respuestas perfilan su sentido moderno e incluso contemporáneo. Un sentido que, en diversos modos que deberemos explorar, se forja a partir de la exclusión de toda *heteronomía*, es decir, de toda intervención, dependencia o sujeción con un ámbito ajeno al *fuero interno* del creador singular. De hecho, como proponen Ingo Berensmeyer, Gert Buelens y Marysa Demoor[40], el binomio autonomía/heteronomía permite establecer dos "conceptos predominantes de autor/a *débil* y *fuerte*" históricamente alternados y determinados tanto por la cuestión de la fuente (del texto –interior o exterior al autor, por ejemplo– pero también del saber –innato o adquirido, colectivo o personal– que se requiere para producirlo) como por la cuestión de la individualización del creador o de la toma en consideración, por el contrario, de la redes culturales que permiten producirlo y autorizarlo.

Un caso paradigmático de autoría débil lo encontramos en el autor medieval, que carece de autonomía por-

[39] J.-L. Diaz, *L'écrivain imaginaire*, *op. cit.*, pág. 77.

[40] "La autoría como *performance* cultural: nuevas perspectivas en estudios autoriales" [en este volumen]. Para un análisis de la autonomía como valor artístico, véase E. Buch, "L'autonomie", en N. Heinich, J.-M. Schaeffer y C. Talon-Hugon, *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, págs. 23-32.

que su autoridad proviene de la revelación divina o del antecedente cultural (de la *auctoritas*)[41] y porque, como transmisor, no se concibe separadamente del escriba o de otros mediadores que intervienen en la producción y difusión textual. Como recuerda Bennet al hilo de la distinción entre los diversos modos de "hacer un libro" que propone San Buenaventura en el siglo XIII (como *scriptor*, *compilator*, *commentator* o *auctor*)[42], el autor "es configurado como parte de un *continuum* que abarca desde el 'simple' proceso de copia, en un extremo, hasta el acto de composición 'original', en el otro", sin que haya "una ruptura clara entre ambos"[43]. De ahí el predominio conceptual de la anonimia, en tanto "el sentido medieval de la autoría" no conlleva la noción de individuo que "expresa verdades subjetivas, que tien[e] estil[o] o vo[z] particula[r] –incluso que tien[e] nombr[e]–"[44]. Aun cuando en la práctica los textos aparezcan firmados, la signatura sigue siendo la de un *mediador* porque la autoridad del texto sigue dependiendo o bien del Relato, tradicional o religioso[45], o bien de los *auctores* clásicos, autorizados a su vez, en última instancia, por la autoridad de Dios[46].

En consecuencia, la firma del autor aparece aquí de algún modo "disuelta" en la "multiplicidad de firmas" que implica la reproducción manuscrita, que introduce una "mediación cultural esencial entre el 'autor' y los 'lecto-

---

[41] S. Donovan, D. Fjellestad y R. Lundén, *op. cit.*, pág. 3. *Cf.* A. Bennet, *op. cit.*, pág. 5.

[42] "Un hombre puede escribir las obras de otros, sin agregar o cambiar nada, en cuyo caso será simplemente llamado 'escriba' (*scriptor*). Otro escribe las obras de otros con añadidos que no le son propios; y es llamado 'compilador' (*compilator*). Otro escribe la obra de otros y la suya propia, pero con la obra de otros en lugar principal, añadiendo la suya con propósitos explicativos; y es llamado 'comentarista' (*commentator*). [...] Otro escribe tanto su propia obra como la obra de otros, pero con la suya en lugar principal, añadiendo la de otros con propósitos de confirmación; este hombre puede ser llamado 'autor' (*auctor*)" (San Buenaventua, *apud.* J. C. Morrison, "El autor ha muerto. ¡Larga vida al autor", *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 24, 2015 [2002], pág. 219).

[43] A. Bennet, *op. cit.*, pág. 39.

[44] *Ibíd.*, pág. 41.

[45] G. Leclerc, *op. cit.*, págs. 214-215.

[46] A. Bennet, *op. cit.*, pág. 39.

res'" tanto "por el tiempo que requiere" como por "las modificaciones voluntarias o involuntarias que [la copia] aporta al texto original"[47]. Tampoco desde este punto de vista puede establecerse una distinción clara entre la actividad de creación y las actividades de transmisión y recepción, puesto que, como explica Leclerc,

> [l]a copia, como transmisión del autor al lector, expresa la mediación de un *scripteur* que es también lector o, si se prefiere, de un lector que es también *scripteur*. En tal régimen, la reproducción y la distribución (edición) de un texto están ligadas, participan del mismo gesto (la *scripción*) y del mismo proceso (la transmisión de un ejemplar nuevo a un lector). [...] Dos ejemplares, con sus variantes, eran, por así decirlo, dos ediciones diferentes de la obra. En última instancia, es posible considerar que, con la copia, todo ejemplar es una versión; toda edición, una variación; toda reproducción, una producción[48].

Frente a la autoría débil que protagoniza la cultura manuscrita, la introducción y generalización de la imprenta reconfigurarán el estatuto y consideración del productor. La reproducción estandarizada que aquella posibilita y la unidad material que constituye el libro impreso permiten la afirmación de individualidad e incluso de originalidad que irá imponiéndose hasta el siglo XVIII, cuando la institución de los derechos de autor la venga a sancionar legalmente vinculándola a la propiedad. Como recuerda Bennet a propósito de las investigaciones de Elisabeth Eisenstein y Walter Ong, "el potencial diseminador relativamente barato [y] las copias relativamente rápidas" hacen posible concebir la escritura en términos de "invención creativa", en tanto que facilitan el reconocimiento o comprobación de su novedad. El objeto libro, por otra parte, produce la ilusión de "clausura" y de "separación [respecto a] los otros textos" que, frente a la asunción de intertextualidad que domina la tradición oral y manuscrita, favorece la atribución de los enunciados a una fuente individual[49].

---

[47] G. Leclerc, *op. cit.*, pág. 216.

[48] *Ibíd.*

[49] A. Bennet, *op. cit.*, págs. 45-46. Véase E. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe*, Nueva York, Cambridge University Press, 1979; W. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Londres y Nueva York, Routledge, 2002 [1982].

Así, con la estabilización del texto –sujeto a mínimas variaciones gracias a este "'copista' fiel, perfecto e invisible, servil e irreprochable" que constituye el impresor–, se produce una ruptura entre la producción del enunciado, creación del autor, y la reproducción del texto impreso o publicado, estableciéndose una oposición entre aquello que hasta entonces sólo podía entenderse en términos de continuidad[50]. De este modo, a la individualización del texto respecto al *continuum* intertextual, le corresponde la individualización del autor respecto a ese *continuum* de interventores que referíamos a propósito de San Buenaventura, patentes ambas en la generalización, hacia mediados del siglo XVI, de la página titular que reúne el nombre del autor y el "nombre propio" de la obra[51]. De este modo, la emergencia de la figura autorial –supuestamente original y originaria– se revela cuanto menos simultánea o dependiente de la proliferación de copias, del mismo modo que, pasado el tiempo, el reconocimiento de dicha originariedad será el producto –y no la causa– de la reivindicación del *copyright*[52].

No obstante, si permite esta conversión del autor en un "personaje fijo e identificable", posibilitando la "apropiación del relato", la imprenta inaugura también modalidades de alienación o expropiación distintas a las de la obra manuscrita que hacen necesaria la proliferación de marcadores de autorialidad –desde la misma firma hasta diversos dispositivos de (auto)presentación, como los prólogos o, más adelante, la representación iconográfica–[53]. Frente al texto autógrafo, "suerte de idiolecto propio al enunciador" en tanto está "'firmado' en su materialidad gráfica", el texto tipografiado o dactilografiado lo invisibiliza, haciendo desaparecer "los trazos identificadores de su presencia", borrada ya de antemano por la "disociación

[50] G. Leclerc, *op. cit.*, págs. 217-218.

[51] Sobre esta cuestión, véase G. Leclerc, *op. cit.*, pág. 219.

[52] Véase M. Woodmansee, "El genio y el *copyright*" [en este volumen].

[53] G. Leclerc, *op. cit.*, págs. 216-217. Sobre los usos y funciones que adquiere la firma en el ámbito de la pintura y la escultura, véase N. Heinich, "La signature comme indicateur d'artification", *Sociétés & Représentations*, 25/1, 2008, págs. 97-106.

entre la enunciación y el enunciado" que implica la escritura frente a la palabra oral[54]. La reproducción mecánica del enunciado lo convierte en "un texto idéntico a cualquier otro", materialmente impersonal y semánticamente anónimo, que únicamente la firma autógrafa (o el nombre o el rostro del autor en la cubierta del libro) puede "individualizar, marca[ndo] la responsabilidad del supuesto enunciador [y] permiti[endo] su identificación por parte del lector"[55]. De este modo, la firma puede leerse al servicio de la neutralización de esta *posibilidad necesaria* –y por tanto constitutiva– de alienación o expropiación, que, paradójicamente, instaura la misma tecnología que hace posible la asunción de autorialidad en los términos definitorios de la autoría moderna.

A esta "expulsión virtual" del autor respecto al texto impreso cabe añadirle otra clase de alienación o generalización consecuencia de la imprenta, relativa esta vez ya no a la materialidad del texto y a las tecnologías de reproducción sino al sometimiento de esta figura que llegará a ser sacralizada[56] –sustituyendo hacia mediados del siglo XVIII un magisterio religioso en declive–, con un ámbito tan profano como el de los condicionantes socioeconómicos. Como explica Bennet,

> [m]ientras no es económicamente viable para un individuo vivir de la escritura y no del mecenazgo, un sentido moderno de la autoría permanece adormecido o sólo parcialmente articulado en la cultura dominante. Es sólo con la reducción del prestigio, estatus y poder financiero y político de la corte –una reducción acompañada por el crecimiento de las clases mercantiles y de las oportunidades financieras que hace posible la tecnología de la imprenta– que la profesión de autoría, que la autoría como profesión, puede emerger[57].

Esta profesionalización –efectiva en la práctica aunque rechazada a nivel axiológico[58]– va a la par del incremen-

---

[54] *Cf.* J. Derrida, "Firma, acontecimiento, contexto", *op. cit.*

[55] G. Leclerc, *op. cit.*, págs. 35-36.

[56] P. Bénichou, *La coronación del escritor*, *op. cit.*

[57] A. Bennet, *op. cit.*, pág. 48.

[58] Como explica Heinich, el "régimen de singularidad" (del que nos ocuparemos en el siguiente apartado) se caracterizará por una vocacionalización de la actividad artística desde un punto de vista axiológico que, en el ámbito

to del número de escritores en competencia en el mercado literario, convirtiéndose incluso en un "fenómeno de masas" en el cual el estatuto de autor tiende a perder el prestigio[59]. De este modo, los marcadores de autorialidad y los espacios de autopresentación aparecen como consecuencia de la imprenta no sólo porque ésta facilite la individualización de la instancia autorial o porque las características del texto impreso requieran elementos que lo *embasten* con su origen, sino en la medida en que, por su carácter masivo, se hacen imprescindibles mecanismos de distinción. Así, la autoría aparece vinculada a las redes mediáticas y a los dispositivos escenográficos que, como veremos, le serán consustanciales en el siglo XIX, enfatizando una tensión entre sacralización y *vedetterización*[60] o entre soledad, autonomía y espectacularización[61].

Antes de abordar estas cuestiones, sin embargo, cabe explicar qué ocurre entre ese paso de la cultura manuscrita a la cultura de la imprenta y los albores de su sentido moderno y contemporáneo. Las bases de este recorrido las sienta Martha Woodmansee en "El genio y el *copyright*", permitiéndonos recuperar aquella pregunta sobre la conversión del poeta inspirado en genio autogenético que lanzábamos páginas atrás y retomar también la cuestión de la autonomía/heteronomía respecto al saber requerido para la escritura y, especialmente, respecto a la fuente última de la obra. Porque, como demuestra Jean-Marie Schaeffer, la diferencia irreversible entre sus configuraciones anteriores y la noción de genio postrenacentista –y,

---

literario, es contemporánea de un movimiento inverso de profesionalización en el plano factual (*L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, París, Gallimard, 2005, págs. 77-79). Esta simultaneidad de vocación y profesión determinará la jerarquía de los géneros literarios entre dos "realizaciones ideales-típicas": el periodismo, para el "régimen profesional"; y la poesía, para el "régimen vocacional" (*ibíd.*, pág. 70). Según Maingueneau, esta misma clasificación atraviesa la "tesis de los dos yoes" que propone Proust, como veremos: el privilegio otorgado a la poesía se debe a que, "por naturaleza, proviene de lo más próximo del yo 'inconsciente, profundo, personal'" (*Contre Sainte Proust, op. cit.*, pág. 12).

[59] Véase I. Berensmeyer, G. Buelens y M. Demoor, "La autoría como *performance* cultural" [en este volumen].

[60] J.-L. Diaz, *L'écrivain imaginaire, op. cit.*, pág. 3.

[61] D. Maingueneau, *Contre Saint Proust, op. cit.*, págs. 92-93.

gracias a otras transformaciones, especialmente romántica y postromántica– radica precisamente en la consideración de la inspiración.

Sin embargo, de entre aquellos dos paradigmas señalados por Bennet –el del poeta inspirado y el del autor artesano– es el segundo el que parece predominar en la primera mitad del siglo XVIII, momento en el que Woodmansee inicia su investigación. Herederos en este aspecto de la concepción renacentista, los primeros ilustrados conciben al autor como "el dueño de un conjunto de reglas, preservadas y legadas en retóricas y poéticas", y sólo secundariamente como "escritor inspirado –por alguna musa, o incluso por Dios–"[62]. Esta preeminencia les sitúa todavía en lo que Nathalie Heinich ha denominado *régimen de comunidad*[63], caracterizado por el privilegio del aprendizaje, la imitación de los cánones, el trabajo o el talento mecánico propios tanto del *régimen artesanal* medieval como del *régimen profesional*[64] predominante en el primer período del que se ocupa Woodmansee, donde la actividad artística y literaria depende en su mayor parte del mecenazgo y está supeditada a las demandas de la "audiencia cultivada de la corte"[65].

El primer inicio del paso de este régimen de comunidad al *régimen de singularidad* u *originalidad*[66] que caracterizará el campo literario y artístico en los siglos posteriores lo encontramos en la "minimización del elemento artesanal […] en favor de la inspiración". Sin embargo, esta promoción no será suficiente para explicar el protagonismo que adquirirán las nociones de autonomía, originalidad o singularidad: como señalábamos ya a pro-

---

[62] M. Woodmansee, "El genio y el *copyright*" [en este volumen].

[63] N. Heinich, *L'élite artiste*, *op. cit.*

[64] N. Heinich distingue entre los regímenes de calificación de sujetos, acciones y obras y los regímenes definitorios de la actividad artística. De este modo, al régimen axiológico de comunidad le corresponderán los regímenes artesanal y profesional, relativos a la definición de la actividad, mientras que al régimen de singularidad, como veremos, le corresponderá el régimen vocacional (*ibíd.*, pág. 67).

[65] M. Woodmansee, "El genio y el *copyright*" [en este volumen].

[66] J.-M. Schaeffer, "Originalidad y expresión de sí. Elementos para una genealogía de la figura moderna del artista" [en este volumen].

pósito de los términos griegos y latinos utilizados para nombrar al poeta, la noción de inspiración restringe su autonomía tanto como la concepción artesanal, porque sitúa "fuerzas independientes" en el origen de la obra. De ahí que la piedra angular de aquella transformación de la noción de genio esté al servicio de la neutralización de esta fuente heterónoma. Como muestran Schaeffer y Woodmansee, tanto en el ámbito del arte como en el de la literatura, la principal operación de este proceso consiste en la interiorización de la inspiración: "en lugar de ser una posesión que sobreviene del exterior (normalmente de un lugar trascendente), será concebida como una fuerza alojada en el interior del alma del artista"[67]. Según Woodmansee, si esta interiorización resulta hasta tal punto fundamental es porque permite la conversión del *escritor* en *autor* entendido como originador o fundador, es decir, su transformación "en un individuo único, único responsable de un producto único". En adelante, y pese a los aparentes contraejemplos que proliferarán en el siglo XIX, la obra se concebirá como propiedad exclusiva del autor en tanto "impresión o […] encarnación verbal de [su] intelecto", identificándola con el *fuero interno* y desligándola del *foro público*, esto es, de ese espacio compartido que supedita la autonomía creativa a sus demandas; donde el conocimiento y las ideas son consideradas bien común; y en el cual el escritor sólo puede postularse –según aquella vieja figura desingularizante– como su vehículo o mediador.

La genealogía del marbete *el hombre y la obra* (o, dicho de otro modo, "la historia de la biografía de escritor y de la crítica biográfica"[68]), constituye un mirador privilegiado para la comprensión de esta progresiva promoción del autor y de la consiguiente personificación de la obra que culminará en la época romántica. Como muestra Diaz, a pesar de incipientes muestras de interés por la vida de los "hombres de letras" como consecuencia de la valorización del individuo en el Renacimiento, el siglo XVII y la prime-

[67] *Ibíd.*

[68] J.-L. Diaz, *L'homme et l'œuvre*, *op. cit.*

ra mitad del siglo XVIII expresarán sus reticencias respecto al "individualismo y [la] personalización en materia intelectual"[69]. En la segunda mitad de siglo, sin embargo, estas reticencias serán contrarrestadas "en nombre de las necesidades del debate ideológico", que encuentra en escritores y filósofos "héroes plebeyos que oponer a los grandes"[70]. Se inicia, así, una solemnización de su persona hasta entonces reservada a la aristocracia y a los hombres de Estado, construyendo también para ellos una "imagen sacralizante"[71]. Aunque habrá que esperar a los años setenta para que la "curiosidad biográfica" se proponga por objeto "[a]l *hombre* antes que [a]l *autor*"[72] –con la progresiva valoración del "interior", la "vida privada", lo "personal" o el "carácter", vinculada a la influencia de las *Confesiones* de Rousseau–, asistimos ya a una progresiva "interiorización" de los géneros biográficos[73] que preanuncia la evolución que tendrá lugar en las últimas décadas del siglo, modulando en el ámbito de la representación del *hombre y la obra* aquella progresiva reinterpretación del autor que transformará a su vez su relación con el lector. Porque si hasta entonces la lectura consiste en el reconocimiento del lector de y en este sujeto representativo o ejemplar en virtud de "la similitud esencial de todos los hombres", aquella identificación entre texto y alma conlleva también la reinterpretación de la lectura como "exploración de un Otro", "adivinación hacia el alma del creador". En adelante, "el placer de la lectura […] consiste en penetrar las magnitudes más profundas del desconocido, a causa de la consciencia absolutamente única de la cual la obra es la encarnación verbalizada"[74].

---

[69] *Ibíd.*, págs. 10 y 19.

[70] *Ibíd.*, pág. 48.

[71] *Ibíd.*, págs. 47-48 y 63.

[72] *Ibíd.*, pág. 72.

[73] *Ibíd.*, pág. 56.

[74] M. Woodmansee, "El genio y el *copyright*" [en este volumen].

Genios en perspectiva. Avatares singulares

Con la individualización del autor, la minimización del componente artesanal y del saber técnico adquirido que requiere el abandono del régimen de comunidad y la reinterpretación de la categoría de genio como origen único del producto literario y artístico, hemos sentado las bases de los diversos avatares que van a adoptar el autor y sus conceptos afines en las últimas décadas del siglo XVIII y, muy especialmente, a lo largo del XIX. Pero he aquí que, en la convergencia entre esta redefinición teórica y el creciente interés biográfico, hemos topado también con la que será una de las grandes tensiones con las que deberemos lidiar en adelante: sólo en tal régimen de autorialidad puede concebirse el privilegio acordado a la interioridad del escritor que afianza su consideración al margen de la sociedad y la minimización de toda heteronomía; pero este mismo régimen implica también la fascinación por una instancia que no dejará de espectacularizarse y que, por ello, devendrá inseparable de sus puestas en escena en el espacio literario y social.

De ahí, probablemente, una de las paradojas que señala Bennet a propósito de la "heterogeneidad" de la "ideología romántica" de la autoría[75], donde "la idea de autor como originador y genio, como plenamente intencional, plena fuente sensible del texto literario, como autoridad para y limitación de los sentidos 'proliferantes' del texto" coexiste en "una cultura que, al mismo tiempo, también empieza a exaltar las virtudes de una estética 'desinteresada' de la impersonalidad"[76]. Una vez más, la historia de la biografía da cuenta de estas transformaciones, dibujando

[75] Para advertir esta heterogeneidad de la autoría en el Romanticismo, sugerimos cotejar este apartado con la segunda parte de *L'écrivain imaginaire* (*op. cit.*). Además de esta obra de referencia y del artículo que aquí traducimos ("Las escenografías autoriales románticas y su 'puesta en discurso'"), Diaz se ocupa de la cuestión en innumerables trabajos, bien sea mediante el análisis de figuras individuales –como en *Devenir Balzac. L'invention de l'écrivain par lui-même*, Saint Cyr sur Loire, Christian Pirot, 2007–, bien desde una perspectiva más general, como en "La noción de autor (1750-1850)", *Literatura: teoría, historia, crítica*, 13/2, 2011 [2001], págs. 209-234.

[76] A. Bennet, *op. cit.*, pág. 56.

dos "movimientos sucesivos": en primer lugar, como comenzamos a ver, "una lenta ascensión del 'Hombre' […] como instancia creativa de la Obra"; en segundo lugar, "un movimiento en sentido inverso, al menos en las altas esferas de la literatura (Flaubert, Baudelaire, Mallarmé)", puesto que en el ámbito editorial y académico "la producción biográfica continua en su apogeo" y la biografía "[accede] al rango de máquina explicativa"[77]. Se agrandará, así, la brecha explorada por Jean-Claude Bonnet[78] entre el rechazo letrado a la personificación del arte y la multiplicación de dispositivos y soportes de exhibición y de culto en torno a la figura del artista o del "gran escritor", patente no sólo en el interés superlativo en la *vida* respecto a la obra y, con ello, en sus múltiples "testigos" (la correspondencia privada o las figuras que funcionan como "auxiliares autoriales" –secretarios, amigos y familiares, por ejemplo–), sino en la revalorización de los espacios paratextuales en los que el autor se supone que se expresa a sí mismo (prefacios, prólogos, manifiestos, diarios, etc.); en la proliferación de nuevos géneros textuales como la entrevista o la visita al escritor[79]; o en la utilización de medios en auge –como la prensa o la fotografía[80]– al servicio de la representación de la figura autorial.

Tal abundancia de representaciones ejemplifica el que es quizá el rasgo definitorio del período: una redefinición

---

[77] J.-L. Diaz, *L'homme et l'œuvre*, *op. cit.*, págs. 6-7.

[78] J.-C. Bonnet, "El fantasma del escritor" [en este volumen].

[79] Sobre la entrevista, véase D. Martens y C. Meurée, "Ceci n'est pas une interview. Littérarité conditionnelle de l'entretien d'écrivain", *Poétique*, 177, 2015, págs. 113-130; o G. Yanoshevsky (dir.), "L'entretien littéraire" [dossier monográfico], *Argumentation et Analyse du Discours*, 12, 2014. Sobre la visita al escritor, véase O. Nora, "La visite au grand écrivain", en P. Nora (dir.), *Les lieux de Mémoire II. La Nation*, París, Gallimard, 1986, págs. 563-587.

[80] A este respecto, son fundamentales los siguientes monográficos: N. Dewez y D. Martens (dirs.), "Iconographies de l'écrivain", *Interférences littéraires*, 2, 2009; J.-P. Bertrand, P. Durand y M. Lavaud (dirs.), "Le portrait photographique d'écrivain", *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 14, 2014; y D. Martens y A. Reverseau (dirs.), "Figurations iconographiques de l'écrivain", *Image and narrative*, 13/4, 2012. Se espera también la publicación de las actas del coloquio *L'écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux (XIX-XXIe siècles)* (Cerisy, 2014), dirigido por D. Martens, J.-P. Montier y A. Reverseau.

"carismática" de la actividad artística[81] que implicará que, en adelante, el espacio literario al completo se construya en torno a la figura del autor[82]. Con ello, alcanzamos plenamente lo que Heinich ha denominado régimen de singularidad, indisociable de la vocacionalización del quehacer artístico: frente al de comunidad, éste privilegia "[el] don antes que [el] aprendizaje o la educación, [la] inspiración antes que [la] labor ordenada y regular, [la] innovación antes que [la] imitación de los cánones, [y el] genio antes que [el] talento y el trabajo"[83]. Como sugiere la cita, sin embargo, tal régimen conlleva un renovado énfasis en la inspiración que pondría en duda aquella autonomía del artista respecto a la fuente y a los procesos de creación que señalábamos a propósito de las investigaciones de Woodmansee y Schaeffer. Un énfasis que, en opinión de Bennet, resultaría en otra tensión o contradicción en aquella "ideología romántica" sobre el concepto de autor: porque si "un elemento definitorio de la invención […] del sentido moderno de la autoría [en este período] es el genio autocreativo y autocéntrico, un elemento definitorio de la noción de genio es una cierta evacuación de la yoidad", mediante la reintroducción de la inspiración o mediante la identificación de la "esencia del genio con la posibilidad de trascender el yo, de ir más allá de lo que cualquier individuo mortal, falible, es capaz"[84].

No obstante, quizá tal contradicción se revele menos irresoluble si la consideramos a la luz del que parece dibujarse como el *exterior constitutivo* de la autoría romántica e incluso contemporánea: las manifestaciones de lo común en todas sus formas. Porque si el autor se aviene a renunciar en algún aspecto a la autonomía es para mejor servir a otro de sus fantasmas: la singularidad entendida como distancia y diferencia respecto a la comunidad. En efecto, el *régimen vocacional* tendrá en la oposición a la *mundani-*

[81] En expresión de Max Weber. *Apud.* N. Heinich, *L'élite artiste*, *op. cit.*, pág. 76. Véase también S. Donovan, D. Fjellestad y R. Lundén, *op. cit.*, págs. 5-6.

[82] J.-L. Diaz, *L'homme et l'œuvre*, *op. cit.*, pág. 102 y *L'écrivain imaginaire*, *op. cit.*, pág. 4.

[83] N. Heinich, *L'élite artiste*, *op. cit.*, pág. 40.

[84] A. Bennet, *op. cit.*, págs. 64-65.

dad una de sus piedras angulares, que determinará tanto la consideración de la creación como las representaciones ideales de la figura artística. Como explica Heinich, la primera se presenta como autónoma respecto a las "coerciones" y "demandas" de una sociedad que se entiende como "exterioridad alienante, sinónimo de inautenticidad", y lo hace vinculando sus motivaciones con "la interioridad de la persona" (es decir, "[anclándolas] en la individualidad de las disposiciones y no –como en el mundo del oficio o de la profesión– en la continuidad de una tradición familiar o en un proyecto de carrera predeterminada"), pero también apelando a otra forma de exterioridad, la de una "trascendencia ultramundana"[85]. Indisociable de la temática del don –vinculado a su vez tanto a la gracia religiosa como a la excelencia innata aristocrática[86]– "esta forma singular de determinación de la actividad [artística] que es la inspiración" permitirá *distinguir* la creación vocacional de lo *común*, tanto en la acepción que lo vincula con lo corriente, lo repetitivo, lo reproducido o lo ordinario como en la que lo refiere al espacio compartido de una comunidad: por un lado, "la inspiración […] [s]e opone punto por punto a la regularidad, a la pasividad, al control que gobierna el ejercicio del oficio o de la profesión"; por el otro, "añade una dimensión otra, descentrada hacia la universalidad de una instancia alejada de toda asignación a personas o a grupos"[87].

De este modo, el recurso a la inspiración en régimen de singularidad ya no surte solamente un efecto desagenciador por el cual las obras "pueden atribuirse a una agencia externa y superior", como afirma Woodmansee a pro-

[85] N. Heinich, *L'élite artiste*, *op. cit.*, págs. 89-90. Estas dos formas de oposición pueden relacionarse a su vez con el "doble y contradictorio proceso de incorporación y espiritualización" que modelará la figura artística, cuyas cualidades serán, por un lado, "individualizadas (fundadas en la persona) y naturalizadas (fundadas en la naturaleza)" y, por el otro, "espiritualizadas", en la medida en que "están investidas de un 'soplo' casi divino que trasciende la voluntad humana" (*ibíd.*, pág. 18).

[86] *Ibíd.*, pág. 88. Véase también N. Heinich, "Avoir un don. Du don en régime de singularité", *Revue du MAUSS*, 41, 2013, págs. 235-240.

[87] N. Heinich, *L'élite artiste*, *op. cit.*, pág. 83.

pósito de la primera mitad del siglo XVIII[88]. La apelación a tal agencia parece funcionar aquí como un mecanismo de singularización que subraya la excepcionalidad o la extraordinariedad del artista y justifica el reconocimiento y la admiración de acuerdo a aquella "inflexión carismática". De hecho, y en última instancia, tal recurso también autoriza al autor como origen y propietario de sus producciones e incluso como "genio autocreativo y autocéntrico" por lo menos respecto al espacio social, puesto que su creación, posibilitada por una agencia "ultramundana", se afirma independiente de toda "coerción", "demanda", influencia o intervención de aquella "sociedad alienante". Así, el creador autogenético y el creador inspirado comparten el privilegio de aquel que puede, a solas, "darse su propia ley", bien sea fundándola *ex nihilo*[89], bien sea "retornando a la esencia", obedeciendo a la "necesidad interior"[90] que ha dictado, escrito o prescrito una instancia "externa y superior" al sujeto pero también a cualquier *mundo* común.

Como señalábamos, tal pretensión de ruptura, superación o alejamiento de todo espacio compartido y de toda "posición instituida"[91] –lo que Dominique Maingueneau denomina "mundos tópicos"[92]– atraviesa también las auto y heterorepresentaciones de la figura artística, modeladas a partir de motivos que contribuyen a mostrar aquella *distancia* y *distinción* respecto a lo común que legitima o autoriza al productor artístico y literario en régimen de singularidad, incluso si a veces supone relegarle –al menos aparentemente– a "las fronteras inferiores de la colec-

[88] M. Woodmansee, "El genio y el *copyright*" [en este volumen].

[89] Véase J.-M. Schaeffer, "Originalidad y expresión de sí" [en este volumen] y F. Flahault y J.-M. Schaeffer, "Présentation" [al monográfico "La création"], *Communications*, 64, 1997, págs. 5-13.

[90] Como recuerda Heinich, "el régimen vocacional es autodeterminado" porque "[responde] a una 'necesidad interior'" (*L'élite artiste*, *op. cit.*, pág. 83), según la fórmula de Kandinsky que también recoge J.-M. Schaeffer [en este volumen]. Sobre la noción de creación como retorno a la esencia desde Rousseau, véase M. Coquillat, *La Poétique du Mâle*, París, Gallimard, 1982.

[91] N. Heinich, *L'élite artiste*, *op. cit.*, pág. 213.

[92] D. Maingueneau, *Le discours littéraire*, *op. cit.*, pág. 101.

tividad"[93]. Así, las representaciones biográficas o las obras literarias escenifican la posición *paratópica*[94] del escritor vinculándolo a espacios tales como el desierto, la isla o la torre de marfil –que representan su "retiro" o "renuncia" al mundo ("paratopía espacial")–[95] o recurriendo a todo tipo de "figuras de la disidencia y de la marginalidad, literal o metafórica" que encarnan diversas modalidades de "paratopía identitaria", desde la "paratopía *social* de los bohemios y de los excluidos de cualquier comunidad: pueblo, clan, equipo, clase social, iglesia, región, nación" hasta la "paratopía *familiar* de los desviados del árbol genealógico": "niños abandonados, encontrados, disimulados, bastardos, huérfanos, etc.", por ejemplo[96].

Esta "marginalización asumida sino buscada" entronca también con el tópico de la "incomprensión" que caracteriza al *artista maldito*[97] y que Heinich vincula con la "desmaterialización" de la noción de éxito mediante su desplazamiento desde la prosperidad –asociada a la preocupación burguesa por las ganancias económicas y el reconocimiento a corto plazo– hasta la posteridad –que retoma la creencia religiosa en la supervivencia en un más allá para proyectarla en la pervivencia del renombre–[98]. De este modo, la incomprensión refleja otra de las modalidades de paratopía descritas por Maingueneau: asociando el creador con tiempos pasados o por venir, la "paratopía temporal" subraya el *decalage* entre el artista y los valores

---

[93] *Ibíd.*, pág. 96.

[94] Sobre la noción de *paratopía* de D. Maingueneau, véase el capítulo que le dedica en *Le discours littéraire, op. cit.*, págs. 70-105. En relación al siglo XIX, véase J.-L. Diaz, "Paratopies romantiques", *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 13, 2013, s/p. Para una aproximación desde los estudios de género, véase el monográfico "La paratopie créative", S. Decante Araya (coord.), *Lectures du genre*, 3, 2008.

[95] D. Maingueneau, *Le discours littéraire, op. cit.*, págs. 87 y 103.

[96] *Ibíd.*, pág. 86. Véase nota 145.

[97] N. Heinich lo analiza a partir del "caso" Van Gogh en *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, París, Minuit, 1991. Véase también P. Brissette, *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montreal, Presses de l'Université de Montréal, 2005.

[98] N. Heinich, *L'élite artiste, op. cit.*, pág. 19

estéticos y sociales compartidos[99]. Porque como reza el "mantra del poeta adelantado a su tiempo […], el verdadero poeta, el genio, es hasta tal punto original que será necesariamente abandonado por su propio tiempo y sólo apreciado plenamente en el futuro, tras su muerte"[100].

Con todo, puede empezar a advertirse ya una de las tensiones que atraviesa estas representaciones del artista como "fuera del mundo" o "fuera de lo común"[101]: acaban constituyendo, precisamente, un *lugar común*. Como explica Heinich, "el artista [en régimen de singularidad] no es sólo aquel que *puede* ser singular sino aquel que *debe* serlo por principio, porque esto forma parte de su definición normal: […] debe ser, si puede decirse, normalmente excepcional"[102]. De este modo, excepcionalidad, singularidad y originalidad devienen valores comunes, generalizados, anodinos, hasta el punto de que, como expresa Bennet, ser original acaba siendo cualquier cosa menos original[103]. Si determinadas figuras autoriales devienen "un estándar" o un "modelo" "en tanto que encarnación de la singularidad", la paradoja es evidente: "¿Cómo es posible hacer de la anormalidad una norma? ¿O cómo escapar a los modelos –lo que es propio de la singularidad– deviniendo uno? […] ¿Cómo imitar un modelo construido sobre la singularidad, y, por tanto, por principio irrepetible, inimitable?"[104]. Lo mismo ocurrirá con la cuestión de la marginalidad, en un debate que –reformulado en términos de institucionalización y normalización de lo subversivo[105]–, continúa siéndonos familiar: "¿cómo mantener una posición marginal en una sociedad que ha

[99] D. Maingueneau, *Le discours littéraire*, *op. cit.*, pág. 87.

[100] A. Bennet, *op. cit.*, pág. 59.

[101] Como explica Heinich, esta representación se modula también sobre la tríada de lo que Max Scheler llamó "grandes singulares": "el santo, engrandecido por sus sacrificios"; "el genio, por sus obras" y "el héroe, por sus actos" (*L'élite artiste*, *op. cit.*, pág. 281). Véase también *La Gloire de Van Gogh*, *op. cit.*, págs. 107-144 y *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, París, Gallimard, 2012, págs. 101-104.

[102] N. Heinich, *L'élite artiste*, *op. cit.*, pág. 112.

[103] A. Bennet, *op. cit.*, pág. 71.

[104] N. Heinich, *L'élite artiste*, *op. cit.*, págs. 259-296.

[105] Respecto a tales debates contemporáneos, véase *ibíd.*, pág. 341.

acabado por hacer de esta marginalidad la condición del reconocimiento?"[106].

El *devenir común* de lo singular y de los motivos que lo construyen quizá también contribuya a explicar el aparente rechazo a la personificación que se afianza en la segunda mitad del siglo XIX mediante la reivindicación de un "arte impersonal" por parte de las escuelas parnasiana, realista y naturalista[107]. Si el período romántico determina el privilegio del hombre sobre la obra y la *artistificación* y espectacularización de su vida y de su "persona"[108], tal "mutación antropológica de la condición literaria"[109] conlleva también esta proliferación de "clichés" en torno a la figura artística, patente por ejemplo en la estandarización de unos géneros biográficos que, en este sentido, devienen una "manufactura"[110]. Esta estereotipación y la creciente influencia de la erudición y el positivismo –que "engrasarán la máquina" del *hombre y la obra* reduciendo aquella vida artistificada a una mera explicación del texto[111]– sugieren que es en el ámbito biográfico donde debemos buscar los antagonistas contra los que se organizarán las "altas esferas" literarias, cuyas estrategias de resistencia modularán las últimas inflexiones de nuestra *biografía* del autor.

Conviene, para ello, que dejemos a un lado por ahora la cuestión de la impersonalidad y alteremos la cronología para desplazarnos hasta la crítica que desarrolla Proust en *Contre Sainte-Beuve*[112], porque es allí donde cristaliza buena

[106] *Ibíd.*, pág. 309. Véase también A. Bennet, *op. cit.*, pág. 66.

[107] J.-L. Diaz, *L'homme et l'œuvre*, *op. cit.*, págs. 182-190.

[108] Sobre esta *artistificación*, véase especialmente el capítulo "El ideal de la biografía romántica" (*ibíd.*, págs. 146-150).

[109] N. Heinich, *L'élite artiste*, *op. cit.*, pág. 76.

[110] J.-L. Diaz, *L'homme et l'œuvre*, *op. cit.*, pág. 112.

[111] *Ibíd.*, pág. 103.

[112] Como explica Maingueneau, entre 1908 y 1910 Proust reunió un conjunto de materiales con el propósito de escribir un ensayo sobre su concepción del arte y la literatura, pero no es hasta 1954 que estos materiales son compuestos en un volumen para la editorial Gallimard (*Contre Sainte Proust, op. cit.*, pág. 7). Sobre las razones de esta recuperación y, en general, sobre los vínculos entre las tesis de Proust, la *nouvelle critique* y las disciplinas literarias en la actualidad, véanse los capítulos "*De Contre Sainte-Beuve* a la *Nouvelle Critique*" (*ibíd.*, págs. 9-44) y "La crisis de los estudios literarios" (*ibíd.*, págs. 103-144).

parte de esta animadversión. Pese a la diversidad de su práctica biográfica –"[u]n *Sainte-Beuve contra Sainte-Beuve* existe", afirma Diaz[113]–, el autor de *Causeries du Lundi* deviene el paradigma de la búsqueda de la "verdad biográfica" –y, con ella, de la verdad de la obra– del lado "del hombre ordinario, del hombre social"[114], cuya psicología e incluso cuya fisiología –según la creciente influencia positivista– se convierten en el blanco de la biografía. Frente a esta *mundanización* del artista, y de acuerdo al énfasis en la interioridad y en el aislamiento del escritor que venimos subrayando, Proust propone la división del sujeto autorial en dos instancias: "de un lado, aquel 'que manifestamos en nuestros hábitos, en la sociedad, en nuestros vicios', el 'yo exterior', 'el yo que conocen los demás'…; por otro lado, 'el yo que produce las obras', 'el yo profundo', 'el único real', el yo 'inconsciente, profundo y personal'"[115]. Evidentemente, la crítica biográfica a lo Sainte-Beuve no puede dar cuenta más que del hombre "mundano", aquel que "vive en un mismo cuerpo con todo genio" y que "poco tiene que ver con él"[116]. Sin embargo, "la tesis de los dos yoes" no pone a resguardo solamente la interioridad del autor de la curiosidad "sacrílega" de estos o aquellos "fisgones de intimidad"[117], sino que puede leerse al servicio de la neutralización, en general, de aquella imparable proliferación de representaciones: proveyéndole de un avatar que lo sustituya en el mundo, Proust redobla la autonomía de esta interioridad, que ya no depende solamente de los baluartes que levante contra esa "exterioridad alienante" donde, como veíamos, incluso tales baluartes devenían concurridos refugios de uso colectivo.

Como advertíamos, el encastillamiento del yo autorial en las profundidades de la interioridad y el señuelo de su doble social no son los únicos sistemas de resistencia a este mundo común que amenaza con inmiscuirse en su

[113] J.-L. Diaz, *L'homme et l'œuvre*, *op. cit.*, pág. 155.

[114] *Ibíd.*, pág. 154.

[115] D. Maingueneau, *Contre Sainte Proust*, *op. cit.*, pág. 15.

[116] M. Proust, *apud. ibíd.*, pág. 11.

[117] J.-L. Diaz, *L'homme et l'œuvre*, *op. cit.*, pág. 122.

creación. Aunque es en nombre de otra clase de "autonomía" que va a proponerse ese aparente *despido* del autor *más allá del universo visible* que constituye el principio de impersonalidad y el rechazo a la literatura personal y a los géneros biográficos que lo acompañan. Como recuerda Diaz a propósito de la correspondencia de Flaubert –donde, paradójicamente, empieza a articularse– tal principio tiene por función "hacer lugar a la autonomía de ese *no-yo* [formal] que es la obra"[118], de acuerdo con lo cual se invierte la jerarquía romántica –ahora "el hombre no es nada, la obra lo es todo"[119]– y se "acompaña de una mística de 'la obra en sí misma'": "cuanto menos aparezca el autor en la obra acabada más grande [será]". Sin embargo, esta supuesta expulsión del autor implica otra clase de soberanía porque, "lejos de suponer [su absoluta 'muerte'], le da un estatuto de Dios oculto"[120]. En una carta a Louise Colet fechada en diciembre de 1852, Flaubert lo describe en una fórmula que ha devenido célebre: "el autor, en su obra, debe ser como Dios en el universo, presente por doquier y visible en parte alguna"; y en otra misiva a George Sand, remitiendo a aquella vieja noción de "Autor Supremo", afirma que "el artista no debe aparecer más en su obra que Dios en la naturaleza"[121].

Parece, pues, que esta expulsión o exteriorización del autor implica en realidad su *inflación exorbitante*. Es la condición de su omnipresencia, incompatible con la representación o la visibilidad que lo sujetan a un *topos* o a una tópica. Le dota asimismo de aquel otro atributo divino que es la omnipotencia, ya que, como sugiere Baudelaire en 1857, "estar ausente de su obra" le permite también "realizar la función de titiritero"[122], moviendo los hilos del universo ficcional. Por último, le confiere el don de la omnisciencia que caracteriza al narrador prototípico de su novelística, cuya mirada panorámica es la de un obser-

---

[118] *Ibíd.*, pág. 188.

[119] G. Flaubert, *apud. ibíd.*

[120] J.-L. Diaz, *ibíd.*

[121] G. Flaubert, *apud. ibíd.* Véase también A. Bennet, *op. cit.*, pág. 65.

[122] Ch. Baudelaire, *apud.* J.-L. Diaz, *L'homme et l'œuvre*, *op. cit.*, pág. 191.

vador en sobrevuelo que ocupa el lugar de Dios. Al vincularlo con la divinidad y la soberanía, este énfasis en la impersonalidad también revela su engarce en este sistema de valores y representaciones que convierten al autor en la piedra angular del espacio literario y en la *piedra rossetta* de las obras. Si bien hemos tratado de mostrar que, frente a la opinión de Bennet, es discutible que la "insistencia Romántica en la subjetividad del yo autorial [envuelva] también, necesariamente, una articulación de [su] ausencia o desaparición", al menos si ésta se vincula a la intervención de una fuente heterónoma –la inspiración– que puede leerse como resingularizante, es evidente que la insistencia en la impersonalidad "puede ser fácilmente leída en términos de su propia subversión; en términos del retorno del yo, de la subjetividad del autor individual, en la impersonalidad autorial. Así, la insistencia en la impersonalidad también blinda, necesariamente, la personalidad"[123].

Corpus en escena. Pervivencias

A lo largo de *The Author*, Bennet insiste en advertirnos de un peligro que parece amenazar toda (re)construcción de la autoría: el de la ficción retrospectiva que, para David Lowenthal, acecha de hecho cualquier narrativa histórica, que (des)figura su objeto porque siempre es –al mismo tiempo– *más* y *menos* que el pasado. *Menos*, porque éste permanece en parte irreconstruible; *más*, porque se inserta en un relato cuyo desenlace conocemos y cuya estructura escandimos según nuestra propia comprensión y nuestro propio deseo[124]. Así ocurre, por ejemplo, con uno de los mitos fundadores de la literatura occidental, Homero, fruto de una "figuración retrospectiva" que individualiza y autoriza la fuente colectiva y diseminada de la poesía épica oral[125]. Así ocurre también, en general, cuando una

[123] A. Bennet, *op. cit.*, pág. 66. Sobre la divinización del artista, véase J.-M. Schaeffer, "Originalidad y expresión de sí" [en este volumen].

[124] D. Lowenthal, *El pasado es un país extraño*, Madrid, Akal, 1998 [1985], págs. 313-318.

[125] A. Bennet, *op. cit.*, pág. 32.

obra "implica fuertes proyecciones del 'deseo social'" y "hacemos [a sus autores] a imagen de nuestro deseo de una unidad trascendente y originaria"[126]. Y así sucede incluso con la (re)construcción teórica del que ha acabado siendo el protagonista de estas páginas, el autor como "genio autónomo": en opinión de Bennet, puede que "hable más de nuestra necesidad que de la de los románticos"; puede que sea "una ficción de la recepción crítica subsiguiente" basada en la promulgación de una "muerte del autor" que, desde tal punto de vista, tendría por blanco precisamente la ideología decimonónica de la autoría[127].

Si traemos a colación tales advertencias es porque, como anunciábamos al inicio, la *biografía* que hemos trazado es una biografía ficcional escrita a sabiendas de su desenlace: ya no tanto aquel deceso del autor como la desarticulación, en los estudios autoriales actuales, de su concepción como "sujeto *pleno*, anterior a la obra, independiente de sus trayectos", pero también de la reivindicación de la autonomía del texto o del lenguaje[128], cuyas complicidades con nuestro personaje ya advirtió Foucault al sugerir que incluso la noción de *escritura* corría el riesgo de "trasponer [los caracteres empíricos del autor] en un anonimato trascendental"[129]. Lo es también porque –más allá de las inexactitudes y de la homogeneización a la que lo hemos sometido al engarzarlo en nuestro relato– el "Autor-Dios"[130] que hemos acabado perfilando es, en efecto, una ficción. Su fuerza paradigmática o *emblemática* se muestra en su capacidad de informar ese sentido común de la autoría como unidad, individualidad, singularidad, originalidad, responsabilidad, paternidad, autoridad, etc., que recogía el *Oxford English Dictionary*, y de hacerlo justamente *pese a* ser una ficción, es decir, *pese a* que "el concepto *débil* de autoría heterónoma" al cual se opone sea

---

[126] *Ibíd.*, pág. 35.

[127] *Ibíd.*, pág. 71.

[128] J.-L. Diaz, *L'écrivain imaginaire*, *op. cit.*, pág. 15.

[129] M. Foucault, *op. cit.*, págs. 18-19.

[130] R. Barthes, *op. cit.*, pág. 69.

"históricamente mucho más predominante"[131], *pese a* que sus presupuestos "no permitan comprender ni los regímenes anteriores de la producción literaria, ni aquel en el cual nos adentramos y ni siquiera aquel que la ha hecho posible"[132] y *pese a* que sus atributos sean propiedades *naturalizadas*, es decir, estén lejos de ser inherentes al ejercicio del arte y de la literatura.

Pero si las reflexiones de Bennet son relevantes aquí es sobre todo porque la (des)figuración contra la que advierten es, de hecho, la condición y el destino del autor como producto de ese mismo espacio literario y social –institucional, ideológico e imaginario– en cuya denegación se funda la ficción de su autonomía o, en otras palabras, de cuya denegación depende ese sentido común que lo perfila como personaje único, solitario y singular. Tal será –a grandes rasgos, e incurriendo nuevamente en simplificaciones– la piedra angular de las desarticulaciones que proponen, entre muchos otros, José-Luis Diaz, Peggy Kamuf, Eleonora Cróquer, Dominique Maingueneau, Jerôme Meizoz o el grupo *Research on Authorship as Performance* y que configuran el verdadero *corpus* de esta antología. Sin embargo, antes de retirarnos nosotras también "al agujero del apuntador", quisiéramos ofrecer a modo de conclusión algunas piezas que –en diálogo con los artículos que prologan– permitan al/la lector/a completar su propio *retrato robot* de nuestro protagonista y de los estudios autoriales en la actualidad.

Para ello, debemos regresar por un momento a esas dos modalidades de ausencia del espacio común que describíamos al final del apartado anterior: el repliegue proustiano hacia el interior y la fuga divinizante hacia el exterior. Pese a que en nuestro relato aparecían como respuestas o estrategias al *devenir común* de los motivos que hubieran debi-

[131] Véase I. Berensmeyer, G. Buelens y M. Demoor, "La autoría como *performance* cultural" [en este volumen].

[132] D. Maingueneau, *Contre Sainte Proust*, *op. cit.*, pág. 8. Entre otros aspectos, Maingueneau vincula el régimen en el cual "nos adentramos" con la omnipresencia de la "escena mediática" (*ibíd.*, págs. 164-166) y con el desplazamiento de funciones tradicionalmente asociadas a la literatura (la capacidad de proporcionar modelos de comportamiento o nuevos modos de aprehensión de la realidad) hacia otros medios como la televisión, el cine o la creación digital (*ibíd.*, págs. 149-152).

do escenificar, por el contrario, la singularidad del artista, incluso estos retiros o desapariciones "adquieren sentido" en ese mismo espacio compartido "del cual toman su identidad"[133]. Como explica Maingueneau, "los 'solitarios' pueden sin duda alejarse de la aldea, pero no salir del espacio social que les confiere su estatuto y sobre el que ellos proponen sus actos simbólicos"[134]. De hecho, tal pretensión de alejamiento está prefigurada por el mismo discurso literario en la medida en que su "existencia social […] supone a la vez la imposibilidad de cerrarse sobre sí y de confundirse con la sociedad 'ordinaria', la necesidad de jugar con y dentro de este entre-dos"[135]. De ahí el lugar *para-tópico* del enunciador del discurso literario: "si [su] locutor ocupa una posición tópica, no puede hablar en nombre de ninguna trascendencia" ni postularse a sí mismo como tal; pero "si no se inscribe de algún modo en el espacio social no puede proferir un mensaje recibible"[136] ni ser autorizado por las "instituciones que permiten legitimar y gestionar la producción y la consumación de las obras"[137].

Si los motivos y los gestos mediante los cuales los escritores se atavían para devenir autores –es decir, para decirse, reconocerse y postularse como tales mediante la adopción de una *postura* autorial– constituyen ya reescrituras individuales de "un repertorio histórico de *ethos* que han sido incorporados, exhibidos, transformados o imitados", según afirma Meizoz[138], la autoría aparece atravesada *de*

[133] D. Maingueneau, *Le discours littéraire*, *op. cit.*, pág. 70.

[134] *Ibíd.*, pág. 54.

[135] *Ibíd.*, pág. 72. Tal será una de las características de los "discursos constituyentes" (fundamentalmente, el religioso, el filosófico y el literario), según propusieron D. Maingueneau y F. Cosutta en "L'analyse des discours constituants", *Langages*, 117, 1995, págs. 112-125. Véase el capítulo que D. Maingueneau dedica a esta noción en *Le discours littéraire*, *op. cit.*, págs. 46-69.

[136] P. Charaudeau y D. Maingueneau, *Dictionnaire d'Analyse du Discours*, París, Seuil, 2002, pág. 420.

[137] D. Maingueneau, *Le discours littéraire*, *op. cit.*, pág. 52.

[138] J. Meizoz, "¿Qué entendemos por 'postura'?" [en este volumen]. Véase también J. Meizoz, *Posturas literarias: puestas en escena modernas del autor*, Bogotá, Editorial Universidad de los Andes, 2015 [2007]; *La fabrique des singularités. Postures Littéraires II*, Ginebra-París, Slatkin Erudition, 2011; así como el monográfico "La posture. Genèse, usages et limites d'un concept", *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 8, 2008.

origen por lo impropio, lo repetitivo y lo común, es decir, por aquello mismo cuya intervención debe exorcizar. *De origen*, pero también *de destino*, porque existir en el espacio literario y social es también librarse a las (des)figuraciones de sus "lectores-Pigmalión"[139]: como apunta Diaz, desde el punto de vista de la recepción la figura autorial es "el resultado aleatorio de un juego de construcción"[140]; un "*mecano*" o un "*puzzle*" por el que asoma un "*autor de síntesis*"[141] que, al decir de Cróquer, no apunta ya a un supuesto *sujeto real* sino que constituye un *artefacto cultural*[142]. De este modo, el *escritor imaginario*[143] o la *imagen de autor* que emerge de aquellas apropiaciones individuales y de estas reapropiaciones colectivas ya no "pertenece ni al productor ni al público, sino que aparece como una realidad inestable y confusa, el producto de una interacción entre participantes heterogéneos"[144].

Tal interacción entre escritor y público en la producción de una imagen que se supone *propia* se muestra en la doble dimensión del nombre de autor, vinculado tanto al pseudónimo como al renombre. Como explica Heinich, reemplazando el patronímico por el nombre que "se hace" el propio creador, éste "demuestra" el poder "de

[139] J.-L. Diaz, *L'écrivain imaginaire*, *op. cit.*, pág. 183.

[140] *Ibíd.*, pág. 177.

[141] Véase el capítulo "El autor como puzzle", *ibíd.*, págs. 188-199. De hecho, los estudios autoriales más actuales parecen dedicados precisamente al análisis especializado de estas piezas, de las que nos ocuparemos también en el proyecto de investigación "La autoría en escena. Análisis teórico-metodológico de las representaciones intermediales del cuerpo-*corpus* autorial" (FFI2015-64978-P). Véanse notas 79, 80, 154 y 158.

[142] E. Cróquer Pedrón, *Escrito con rouge. Delmira Agustini (1886-1914). Artefacto cultural*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2009. Véase también D. Martens y M. Watthee-Delmotte (dirs.), *L'écrivain, un objet culturel*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012.

[143] J.-L. Diaz, *L'écrivain imaginaire*, *op. cit.* Véase también J.-L. Diaz, K. Vandemeulebroucke y E. Declercq, "De l'écrivain au traducteur imaginaires. Entretien avec José-Luis Diaz au sujet de sa théorie de l'auteur", *Interférences Littéraries / Literaire Interferenties*, 9, 2012, págs. 211-227.

[144] D. Maingueneau, "Escritor e imagen de autor", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24, 2015 [2013], pág. 17. Sobre la noción de imagen de autor véase también M. Bokobza Kahan y R. Amossy (dirs.), "Ethos discursif et image d'auteur" [dossier monográfico], *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, 2009.

crearse a sí mismo: la consecución de su deseo de autoengendramiento a través de la escritura"; su capacidad de "actuar y definirse como un ser independiente de toda sujeción a una identidad prescrita por otro"; o, en otras palabras, de "[salir] de su identidad asignada para darse una identidad de la que es, por así decirlo, el autor"[145]. Sin embargo, a esta dimensión de la firma cabe añadir otra ante la cual tal capacidad de autoengendramiento vuelve a tambalearse: como recuerda Inger Østenstad, "Virgilio describe Fama, la personificación del renombre, como un pájaro monstruoso que gana fuerzas recorriendo el mundo" y en cuyas "huellas no rebrotan las mismas palabras del monstruo sino un matojo de comentarios y de rumores"[146]. De este modo, el *re*nombre depende de aquello mismo que la firma deniega o tacha, es decir, de la *expropiación*; de la *repetición* o de la *reproducción* (*vs.* la irrepetibilidad de lo singular, lo único o lo original); y de la *comunidad* que debe confirmarlo o contrafirmarlo y ante la cual deberá mostrar elementos identificables (luego, repetidos y generalizables) que permitan el reconocimiento de su nombre propio como "nombre de autor"[147].

En consecuencia, no sólo devenir tal o cual escritor depende de aquel juego heterónomo de construcción sino que el mismo estatuto de autor lo *debe* a una comunidad que le otorgue crédito[148]. Sólo "presentándose" como tal,

[145] N. Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, París, La Découverte, 2000, págs. 173-175. Sobre esta cuestión, vinculada a la paratopía familiar en la medida en que implica poner en duda la "lógica patrimonial" ("renunciar a hacer fructificar el patrimonio [...], a ser hijo de su padre, para consagrarse a a las palabras"), véase D. Maingueneau, *Le discours littéraire*, *op. cit.*, págs. 87-88.

[146] Inger Østenstad, "Quelle importance a le nom de l'auteur?", *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, 2009, s/p.

[147] Véase el capítulo "Hacerse un nombre", en N. Heinich, *Être écrivain*, *op. cit.*, págs. 170-175, así como el apartado "El imperio del nombre" en *De la visibilité*, *op. cit.*, págs. 87-91. Sobre la "citabilidad" o la "iterabilidad" de la firma, véase P. Kamuf, "Una sola línea dividida" [en este volumen], así como J. Derrida, "Firma, acontecimiento, contexto", *op. cit.*; "Limited Inc a b c…", *Glyph* 2, 1977, págs. 162-254; y, para el concepto de contrafirma, *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*, Buenos Aires, Amorrortu, 2009 [1984]. Sobre la pseudonimia, véase D. Martens (dir.), *La Pseudonymie dans la littérature française. De François Rabelais à Éric Chevillard*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

[148] Sobre los vínculos entre don y deuda, gracia y gratitud, véase N. Heinich, "Avoir un don", *op. cit.*, y *La Gloire de Van Gogh*, *op. cit.*

"[definiéndose] por su actividad verbal y no verbal"[149] a través de gestos y motivos recurrentes, verá reconocida o confirmada su autori(ali)dad o su singularidad. Desde esta perspectiva, y como ya advirtió Valéry, "escribir" implica necesariamente "entrar en escena"[150], y no sólo construyendo un *ethos* en la obra textual o dotándose de un *atrezzo* o de una *comparsa* para posicionarse en el campo literario[151]. Si, como afirma Meizoz, "las formas de 'visibilidad' de los artistas constituyen propiedades específicas de su existencia pública [en régimen de singularidad][152], "escribir" conlleva también –literalmente– entrar en el estudio del pintor o del fotógrafo, en el plató de televisión o en el escenario dispuesto para un recital o una conferencia. Así, la autoría también se revela deudora de los dispositivos propios del *régimen mediático*[153] en el que estamos inmersos, sugiriendo su análisis en términos de *starisación, vedetterización* o *celebrificación*[154]. Como ya sospechó Roland Barthes, en tal régimen la imagen deviene una suerte de "servicio militar social" del cual ni siquiera la reivindicación de impersonalidad o el rechazo de la (auto)representación permiten "desertar": incluso "si rehúso la Imagen, produzco la imagen de aquel que rehúsa las Imágenes"[155].

---

[149] P. Delormas, D. Maingueneau e I. Østenstad (dirs.), *Se dire écrivain. Practiques discursives de la mise en scène de soi*, Limoges, Lambert-Lucas, 2013, págs. 10-11.

[150] Tanto J.-L. Diaz (*L'écrivain imaginaire, op. cit.*, pág. 38) como J. Meizoz ("'Escribir, es entrar en escena': la literatura en persona", *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, 42, 2016 [2015], [en prensa]) recuperan la afirmación de Valéry como emblema de esta inevitable espectacularización.

[151] Sobre la noción de *ethos*, véase D. Maingueneau, "El ethos: un articulador" [en este volumen], *Le discours littéraire, op. cit.*, págs. 203-221 o R. Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausana, Delachaux et Niestlé, 1999. Sobre la teatralización del campo literario, remitimos al concepto de *escenografía autorial* de J.-L. Diaz. Véase "Las escenografías autoriales románticas y su 'puesta en discurso'" [en este volumen] o *L'écrivain imaginaire, op. cit.*

[152] J. Meizoz, "'Escribir, es entrar en escena'", *op. cit.*, s/p.

[153] N. Heinich, *De la visibilité, op. cit.*

[154] *L'écrivain imaginaire, op. cit.*, pág. 3. Sobre los procesos de *celebrificación*, véase N. Heinich, *De la visibilité, op. cit.*, y "La célébrité", en N. Heinich, J.-M. Schaeffer y C. Talon-Hugon, *op. cit.*, págs. 33-44.

[155] R. Barthes, "L'image", en *Prétexte: Roland Barthes. Colloque de Cerisy*, París, Union Génerale d'Éditions, 1978, págs. 305-306. Véase el apartado "Roland Barthes y la imagen", en J.-L. Diaz, *L'écrivain imaginaire, op. cit.*, págs. 179-181.

Con todo, esta relación constitutiva entre reconocimiento y autori(ali)dad o entre comunidad y singularidad no es solamente un camino de ida. Si, como muestra Heinich, la singularidad es "condición y efecto" de su celebración comunitaria ("la singularidad del gran hombre es lo que justifica que se lo celebre, pero también lo que se afirma aún más en cada celebración"[156]), es también "lo que contribuye a 'hacer' comunidad"[157]. Para empezar, porque permite delimitar el espacio de la comunidad de los admiradores, afianzada en cada ritual de celebración[158]. Pero sobre todo, y de modo más general, porque permite ratificar lo que se supone une la comunidad humana: si aquello que constituye la *común humanidad* es la pretendida irrepetibilidad o excepcionalidad de cada sujeto, vinculada además a la "interioridad y a la autenticidad" de una "identidad invulnerable a la influencia de otro"[159], la singularidad y la autonomía hiperbolizadas que se atribuyen a la figura autorial revelan su función especular, su condición de "soporte identitario"[160] que confirma la noción de humanidad como conjunto de seres singulares[161].

---

[156] N. Heinich, *La Gloire de Van Gogh*, *op. cit.*, págs. 51-52. Explica la autora: "La singularidad no es, en efecto, un estado objetivo, una sustancia inherente a la esencia de un objeto o de un ser. Es una construcción de la cual la admiración es un instrumento privilegiado: podríamos decir que efectúa una detención sobre la imagen, una puesta en relieve o una separación puntual en la continuidad espacio-temporal, aislando así un objeto que desde entonces puede ser considerado único, insubstituible [...]. [L]a admiración, antes de constituir lo singular como excelente, lo constituye como tal: es un operador de singularidad" (*ibíd.*, pág. 145).

[157] *Ibíd.*

[158] Podríamos añadir estos rituales (como la visita a las obras o la procesión hasta el cuerpo [*ibíd.*, págs. 147-206]) a la lista de las piezas que configuran el puzzle autorial. Véase, por ejemplo, B. Bourgeois, *Poétique de la maison-musée dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle (1847-1898)*, París, L'Harmattan, 2009; D. Fabre, "Maison d'écrivain", *Le débat*, 115, 2001; F. Flahault, "L'artiste-créateur et le culte des restes. Un regard anthropologique sur l'art contemporain", *Communications*, 64, 1997, págs. 15-53; o M.-E. Riel, "La fabrication et la conservation posthumes des figures d'auteurs: le cas des lieux littéraires et des maisons à visiter", *Discours social*, XXXIV, 2010, págs. 55-59.

[159] Ch. Taylor, *apud.* N. Heinich, *L'élite artiste*, pág. 331. Véase *The sources of the Self*, Cambridge, Harvard University Press, 1986, o *The malaise of modernity*, Montreal, CBC Lectures, 1991.

[160] N. Heinich, *La Gloire de Van Gogh*, *op. cit.*, pág. 199.

[161] Ya no se trata aquí de "la similitud esencial de todos los hombres" (véase

Sin embargo, esta función especular o *ejemplar* de la singularidad y de la autonomía artísticas revela también la dependencia del concepto de autor con otro ámbito normativo, vinculado a aquel *deber ser* normal o ejemplarmente excepcional que subrayábamos páginas atrás: el que atañe a la *selección* de los sujetos que pueden encarnar la equivalencia entre lo humano y lo autónomo y lo singular. Si hemos borrado de estas páginas toda referencia, incluso lingüística, a escritoras mujeres es porque el protagonista de nuestra *biografía* parece construirse precisamente sobre su tachadura o exclusión del campo artístico: la representación normativa del concepto de autor se revela incompatible con la representación normativa del género femenino, lo cual sugiere todavía más aplicaciones teóricas para la desarticulación de uno y otro constructo[162]. Como recoge Susan Stanford Friedman, tal incompatibilidad se fundamenta en una oposición entre *creación* y *reproducción* que establece una división sexual del trabajo y que redunda en la identificación de las mujeres con las funciones biológicas: esta "reducción" a la corporeidad es una de las razones por las cuales la *mujer* –como categoría ideológica– no puede representar a un creador definido por su encastillamiento en una interioridad que garantiza la autenticidad y la originalidad de la obra en la que se expresa, producto de su espíritu o de su *fuero interno*[163].

Pero la misma noción de reproducción evidencia tam-

---

nota 74), sino de su semejante disimilitud. Sobre esta cuestión, remitimos a la obra de R. Esposito, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2012 [1998] e *Immunitas. Protección y negación de la vida*, Buenos Aires, Amorrortu, 2009 [2002]. Para un análisis de la autoría como dispositivo de inmunización desde la perspectiva de Esposito, véase la tesis doctoral de A. Pérez Fontdevila.

[162] Además del monográfico ya citado sobre "Autoría y género", abordamos la cuestión en la antología *¿Qué es una autora? Encrucijadas teóricas entre género y autoría*, Barcelona, Icaria, 2016.

[163] S. Stanford Friedman, "La creatividad y la metáfora del parto. La diferencia de género en el discurso literario", en *¿Qué es una autora?*, *op. cit.*, 2016 [1987], [en prensa]. Un análisis clásico de las oposiciones binarias que estructuran el pensamiento falogocéntrico en relación a la escritura la ofrece H. Cixous, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 2001 [1979-1992]. Sobre las relaciones entre mujer y literatura, el trabajo realizado en el Centre Dona i Literatura (Universidad de Barcelona) es de referencia imprescindible en Cataluña y España.

bién otra razón fundamental de aquella incompatibilidad. Porque si, como hemos mostrado, el lugar común de la ideología autorial es la fobia a lo común, uno de los lugares comunes de la ideología patriarcal es precisamente aquel que identifica a las mujeres como *lugar común*, ya sea como propiedad o bien de intercambio entre comunidades masculinas –cuya herencia y cuyo nombre transmite[164]–, ya como una de las encarnaciones de lo común, es decir, de la repetitividad, la homogeneidad o la banalidad contra las que se construye la excepción artística. Arraigada en el cuerpo o identificada con el espacio de la *domus* –que es un espacio impropio y compartido, soberaneado por el patriarca y vinculado a funciones corporales y repetitivas (crianza, higiene, nutrición, descanso, sexualidad, reproducción, etc.)–, la *mujer* no puede postularse autónoma respecto a un lugar o a una *tópica* ni reivindicar, así, esa ausencia o alejamiento de lo común que autorizan al creador en régimen de singularidad y le otorgan aquella función especular respecto a una humanidad –hipostasiada en masculino– que se concibe a sí misma como excepcional y soberana[165].

¿Qué ocurre, sin embargo, cuando estos seres anclados en el cuerpo y en la reproducción allanan la morada del creador solitario y singular y toman la palabra[166]? ¿Cómo se acciona "la máquina cultural" cuando en ella se inscribe este "'objeto' en gran medida problemático"[167]? Pese a articularse a partir del análisis de creadores/as *excéntricos/as* de la modernidad latinoamericana y no sólo de mujeres autoras, la noción de *caso de autor(a)* propuesta por Eleonora Cróquer abre una vía para pensar cómo "le

[164] Sobre esta cuestión, véase C. Planté, "Qu'est-ce qu'un nom d'auteure?", *Revue des Sciences Sociales de la France de l'Est*, 26, 1999, págs. 103-110.

[165] Véase J.-M. Schaeffer, *El fin de la excepción humana*, Barcelona, Marbot, 2009 [2007] y J. Derrida, *Seminario La bestia y el soberano* [dos volúmenes], Buenos Aires, Manantial, 2010 [2001-2001] y 2011 [2002-2003].

[166] Una respuesta imprescindible, en diálogo con la también fundamental *habitación propia* de Virginia Woolf (1929), la ofrece P. Kamuf en "Las labores de Penélope", en *¿Qué es una autora?*, *op. cit.*, 2016 [1982], [en prensa].

[167] E. Cróquer Pedrón, "Casos de autor: anormales/originales de la literatura y el arte (II). Allí donde la vida (es) obra", *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, 20, 2012, pág. 89.

'd[a] de qué hablar' a la cultura"[168] este "objeto de horror y fascinación" que, según Christine Planté, "pone en contacto lo que hay de más elevado en la humanidad, las creaciones de la inteligencia y del arte, y aquello que en lo humano es lo más próximo a la animalidad: lo femenino"[169]. Frente a las funciones especulares que atribuíamos al autor soberano y singular, estas "pesada[s] y escandalosa[s] *excepciones*" alrededor de las cuales "proliferan las especulaciones" se manifiestan como un "caso" "difícil de 'evaluar', 'conocer', 'interpretar', 'comprender', a *ciencia cierta*"[170], pero que, por ello mismo, "*no cesa* de hacer causa de deseo en el investigador –detective, médico, psiquiatra, analista crítico o cultural… seguidor incansable de las huellas de lo Real; sujeto siempre a/por la tentadora pregunta de ese 'Otro': el enigma"[171].

En cualquier caso –ya se encarne en figuras ejemplares o enigmatizadas, divinizadas o marginales, autocreativas o inspiradas, identificadas con la propiedad o con la alteridad–, hemos tratado de mostrar que el concepto de autor pende de una serie de oposiciones en tensión: entre otras, dentro *vs.* fuera (de la obra y del espacio común); original *vs.* copia; producción *vs.* reproducción; autonomía *vs.* heteronomía; singularidad *vs.* comunidad; interioridad *vs.* corporeidad; propiedad *vs.* alteridad; e incluso masculino *vs.* femenino. Tales oposiciones parecen convertirlo en una de esas estructuras que "ya se están necesariamente deconstruyendo a sí mismas, desplazándose alrededor de ciertos ejes que, como palancas, están al mismo tiempo fuera y dentro de los sistemas que fracturan". Si cierta "estrategia deconstructiva […] es llamada a trabajar, y de hecho está ya en ello, donde quiera que haya sido instituida la lógica de

[168] *Ibíd.*, pág. 93. Véase también "Curriculum Vitae. Notas para una definición del 'caso de autor'" [en este volumen] o "Hacer excepción, cuando se habla la lengua de un continente oscuro (I): El *corpus* enfermo de la autor(a) y su demanda de una escucha por venir", *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 24, 2015, págs. 69-83.

[169] C. Planté, *La Petite Soeur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, París, Seuil, 1989, pág. 270.

[170] E. Cróquer Pedrón, "Casos de autor: anormales/originales de la literatura y el arte", *op. cit.*, pág. 94.

[171] *Ibíd.*, pág. 92.

supuestos contrarios u oposiciones en el terreno de las diferencias, de las contaminaciones, de las repeticiones y de las citaciones de la textualidad general"[172], parece inevitable que esté "ya en ello" en las páginas que siguen, pese a que buena parte de las propuestas teóricas que recogemos se enmarquen en enfoques, disciplinas y tradiciones tan alejadas de la deconstrucción como de la "'estrategia' de oposición" de aquel Barthes *emblemático* que, de hecho, ya hemos sorprendido trabajando "fuera y dentro" de "La muerte del autor", esa pieza de un nombre que es, al mismo tiempo, una pieza del texto y que cruza también, desde su empiece, los textos que se engarzan en este volumen.

[172] Véase "Una sola línea dividida" [en este volumen].

I
FIRMAS EN TEORÍA

MUERTES Y RENACIMIENTO DEL AUTOR*

José-Luis Diaz
Université Paris-Diderot (Paris 7)

Para Roland Barthes el autor fue por mucho tiempo un indeseable: este triste convidado de piedra fue duramente mantenido al margen del festín de la "Escritura". Después de Proust y Mallarmé, ¿no era notorio que este Comendador ya no comandaba nada? Sin embargo, la herencia lansoniana[1] –enemigo cómodo– continuaba exaltándolo. Esto era en los tiempos de la querella con Raymond Picard[2]…

* Este texto es una reescritura del artículo "Roland Barthes et la question de l'auteur", publicado en un número especial sobre Roland Barthes de la revista *Textuel* (15, 1984, págs. 44-51). La versión actual, revisada y ampliada por el autor, va a ser publicada próximamente en el libro *Entre fantôme et fantasme. L'auteur selon Roland Barthes*, junto a otros dos ensayos de José-Luis Diaz. Lo traducimos y reproducimos con la autorización y la supervisión del autor, quien ha revisado el texto final. Traducción de Aina Pérez Fontdevila, en colaboración con Carole Gouaillier.

[1] Como explica José-Luis Diaz en *L'homme et l'œuvre* (París, Presses Universitaires de France, 2011), Gustave Lanson fue, junto a Ferdinand Brunetière, el crítico más relevante de las dos últimas décadas del siglo XIX. Se sitúa en la estela positivista de Hippolyte Taine (quién abogaba por una "psicología sistemática" que buscara las "determinaciones colectivas que pesan sobre el individuo creador ('la raza, el medio y el momento')" [pág. 205]) y desarrolla una crítica centrada en "la búsqueda de 'fuentes', el estudio de 'influencias', 'corrientes' de pensamiento, 'generación y transformación' de formas literarias" (pág. 221), etc. A pesar de su rechazo al "[empleo] de las biografías para explicar las obras", que responde a una reacción contra el biografismo de Sainte-Beuve (considerado artístico o impresionista) (pág. 213), la crítica que sigue sus pasos (desde Paul Lacombe a Raymond Picard) lo convierte en un "partisano de la crítica biográfica" (pág. 221). Esta crítica de herencia lansoniana practica una sociología en sentido restringido, basada en la "atención prestada al conocimiento filológico […], [la] preocupación por la precisión biográfica, [el] respeto por las fuentes del saber biográfico-histórico que son las correspondencias, etc." (pág. 222). [N. de las E.]

[2] Lanzada por el panfleto de Raymond Picard contra Barthes y su *Sobre Racine* (1963), *Nouvelle critique ou nouvelle imposture?*, París, J.-J. Pauvert, 1965.

Si simplificamos al extremo, podríamos decir que Barthes, tras una primera juventud impregnada de Gide y de su *Diario*, no dejó de librar un combate contra el *fantasma del autor*. Combate constante, del cual me propongo aquí distinguir las fases sucesivas, antes de ver cómo se dibuja, después de 1970, un *retorno al autor*.

Contra el autor biográfico

Primera figura de este combate contra el principio autorial: el cuestionamiento de la crítica biográfica clásica, de inspiración lansoniana. Amparándose en Lucien Febvre[3], un primer Barthes la emprende contra el autor ante todo como sujeto biográfico, del cual los especialistas absolutos de la erudición universitaria (Raymond Picard para Racine[4]) guardarían celosamente las llaves. Él denuncia "el privilegio 'centralizador' conferido al autor"[5] y muestra al desnudo los procedimientos explicativos mistificados que usan los escribanos universitarios de la "crítica erudita".

Sobre ellos llueven las acusaciones. Creen que "el escritor puede reivindicar el sentido de su obra y definir ese sentido como legal". Quieren a toda costa "hacer hablar al muerto o a sus sustitutos, a su época, al género, al léxico, en suma: a todo lo *contemporáneo* del autor, propietario por metonimia del derecho del escritor proyectado sobre su creación"[6]. Mantienen el protocolo de un psicologismo somero que postula la unidad del sujeto, aunque la reduce en el escritor a los pequeños pedazos de sus circuns-

[3] Historiador francés, al cual R. Barthes dedica varias reflexiones en *Sobre Racine*, donde afirma, por ejemplo, que "la historia literaria sólo es posible si se hace sociológica, si se ocupa de las actividades y de las instituciones, no de los individuos. Ya se ve a qué historia nos conduce el programa de Febvre: a la antítesis de las historias literarias que conocemos" (traducción de Jaime Moreno Villarreal, en *Sobre Racine*, México, Siglo xxi, 1992, pág. 183). [N. de las E.]

[4] Véase *La Carrière de Jean Racine*, París, Gallimard, 1956.

[5] "Histoire et littérature", en *Sur Racine*, París, Seuil, 1963, pág. 153. El texto apareció primero, en 1960, en la revista *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations,* año 15, 3, págs. 524-537. [Pág. 180 de la traducción]

[6] *Critique et Vérité*, París, Seuil, 1966, pág. 59. [Traducción de José Bianco, en Buenos Aires, Siglo xxi, 1972, pág. 61]

tancias biográficas. Dirigiéndose ceremoniosamente al autor muerto, siguiendo el conducto reglamentario, para explicar sus obras, abandonan la presa por su sombra[7]. En lugar de condescender al balbuceo de la obra, prefieren remontarse religiosamente a la intención humana dadora de sentido, o acorralar policialmente la circunstancia biográfica.

Aplicando a Racine la psicología en boga en la época de Théodule Ribot[8], creen hacer obra de saber positivo. Ir directo a los hechos, sin enredarse con teorías. De hecho, su pretendida objetividad no es más que una presunta verosimilitud entre otras. Porque, como le replica Barthes a Picard, "quien decida que Mitrídates es el Padre, está haciendo psicoanálisis; pero quien decida que es Corneille, se estará refiriendo a un postulado psicológico igualmente arbitrario, por trivial que sea"[9]. Entones, si se trata de apostar, más vale sin duda la jugada más fecunda. Tanto más cuanto estos positivistas inconstantes han abandonado la *ficha* por la magia, cediendo a la *alquimia creativa* y al *misterio de la obra* aquello que escapa a sus cuentas de boticario de biógrafos oficiales...

Tanto en el capítulo final de *Sur Racine*, titulado "Historia y Literatura" (1960-1963), como en *Crítica y Verdad* (1966), Roland Barthes deconstruye muy alegremente la concepción autorial naif que funda la crítica biográfica. Denuncia la mezcla impura de positivismo testarudo y de romanticismo impenitente que preside su concepción del autor y de la *creación literaria*.

---

[7] La expresión francesa *lâcher la proie pour l'ombre* (o, en este caso, *quitter la proie pour l'ombre*) devino célebre en la fábula de La Fontaine "Le Chien qui lâche sa proie pour l'ombre" (Libro VI, Fábula 17). Suele traducirse por *más vale pájaro en mano que ciento volando*, aunque el refranero multilingüe del Centro Virtual Cervantes considera ambas expresiones como antónimas y no ofrece ninguna equivalencia. Por ello optamos por una traducción literal. [N. de la T.]

[8] "Estaríamos en pleno derecho de exigir a esta psicología que funda la crítica erudita y que es, en buena medida, la que reinaba en el nacimiento del sistema lansoniano, que consintiera en renovarse un poco, que siguiera un poco menos de cerca a Théodule Ribot" ("Histoire et littérature", *op. cit.*, pág. 166. [Págs. 192-193 de la traducción]). [Th. Ribot fue un filósofo y psicólogo francés, profesor de la Sorbona, autor de influyentes ensayos de psicología de la creación, como *Essai sur l'imagination créatrice* (1900) (N. de las E.)]

[9] "Histoire et littérature", *op. cit.*, pág. 160. [Pág. 187 de la traducción]

Pero cuando buscamos los fundamentos de tal deconstrucción las diferencias aparecen. Entre los dos textos mencionados, una evolución ya es esbozada.

Hay, ciertamente, una preocupación común, aunque es más necesario señalar que va a desaparecer rápidamente del arsenal barthesiano de la crítica del autor: el de la cientificidad. Reducido a la anécdota biográfica, mientras es admitido sin recelo a los fastos del misterio, el autor –nos dice Barthes en ambos casos– goza de un prestigio indebido e impone un "marco anticuado"[10], retardando uno y otro la constitución de una verdadera "ciencia de la literatura"[11]. Pero entre 1963 y 1966, esta ciencia programática es reformulada.

El autor expulsado en nombre de la ciencia[12]

En efecto, en la segunda fase de su impugnación del principio autorial que inaugura *Crítica y verdad* (1966), Barthes arremete contra el autor ya no en nombre de una historia literaria sociológica, sino en el de una "ciencia (formalista) de la literatura" que él se propone fundar. Barthes entró entonces en su fase estructuralista, pasando así de aquel proyecto –caro a Lucien Febvre– en el que "los escritores serían considerados sólo como participantes de una actividad institucional que los rebasa en tanto que individuos, exactamente como en las sociedades llamadas primitivas el brujo participa de la función mágica"[13], a la utopía

[10] "[L]os trabajos racinianos son fundamentalmente trabajos universitarios; por lo mismo no pueden transgredir, sino mediante limitados subterfugios, los marcos propios de la enseñanza superior: de un lado la filosofía, del otro lado la historia y, más allá, la literatura; entre estas disciplinas hay intercambios, cada vez más numerosos, cada vez más y mejor reconocidos; pero el objeto mismo de la investigación queda determinado por un marco anticuado, cada vez más opuesto a la idea que las nuevas ciencias humanas se hacen del hombre" (*ibíd.*, pág 158. [Pág. 180 de la traducción]).

[11] *Critique et vérité*, *op. cit.*, pág. 59. [Pág. 61 de la traducción]

[12] El título original de este apartado, "L'auteur chassé au nom de la science", juega con la doble acepción del verbo *chasser*, *expulsar* pero también *cazar*. Recuperamos este segundo sentido al final del apartado.

[13] "Histoire et littérature", *op. cit.*, pág. 156. [Pág. 183 de la traducción]

de una *ciencia general de los discursos* que ha renunciado a la historicidad. Y es que, en el marco de una *poética* general, que quiere objetos homogéneos y sueña ciencia, la particularidad histórica deviene pronto tan sospechosa como la particularidad biográfica. Si el autor estorba a Barthes, de ahora en adelante, es sin duda también porque es un "fuera del texto" [*hors-texte*] mitificado, pero sobre todo porque se propone como una singularidad inasignable, que escapa, debido a su particularidad, a todo proyecto científico de conocimiento y a toda generalización científica. Puesto que sólo hay ciencia de lo general (Aristóteles), es la idiosincrasia del autor lo que aparece entonces como un obstáculo insalvable: "¿cómo la Ciencia podría hablar de *un* autor? La ciencia de la literatura no puede sino emparentar la obra literaria, aunque esté firmada, al mito, que no lo está. [...] No puede haber una ciencia de Dante, de Shakespeare o de Racine, sino únicamente una ciencia del discurso"[14].

Tal filiación de la obra literaria con el mito despuntaba ya en 1960, en "Historia y Literatura". Pero no servía entonces de operador mágico de cientificidad. En adelante, y por algunos años, la puesta entre paréntesis del autor no dependerá tanto de una impaciencia comprensible frente a los simplismos de la crítica erudita, como de un neodogmatismo estructuralista que se apresura a hacer sistema.

El autor de "Historia y Literatura" se contentaba con desear que la crítica tradicional aceptara complejizar su habitual puesta en escena del eterno dúo del hombre y la obra, hasta admitir postular entre ellos relaciones de ironía o denegación. El autor subsistía. Era suficiente con hacerlo más sutil. O bien más general, más "vaporizado", menos anecdóticamente íntimo. Y la literatura era definida, de modo acentuado, como "ese conjunto de objetos y de reglas, de técnicas y de obras cuya función en la economía general de nuestra sociedad es, precisamente, la de *institucionalizar la subjetividad*"[15].

En *Crítica y Verdad*, se prepara una cacería mucho más radical del autor, en nombre de un formalismo estructu-

---

[14] *Critique et vérité*, *op. cit.*, págs. 59-61. [Págs. 61-63 de la traducción]

[15] "Histoire et littérature", *op. cit.*, pág. 166. [Pág. 193 de la traducción]

ralista que ya no quiere admitir a ningún precio una instancia supratextual.

La muerte melancólica del autor

Pero lejos de satisfacerse con una pura puesta entre paréntesis del autor singular, entre las líneas de este texto ambiguo se percibe que Barthes va a ir mucho más lejos. Bajo la influencia conjunta de Maurice Blanchot y del "Doctor Jacques Lacan" (el primero inconfesado, el segundo reconocido en una nota al pie), no se contenta con aspirar a un "grado cero" de la *autorialidad*, sino que tiende a dar una versión trágica de su muerte en un registro melancólico.

El vacío obligado del autor –que podría haber sido pensado como una simple desubjetivación liberadora, permitiendo el acceso del texto literario al estatuto de objeto de conocimiento científico– es de inmediato presentado aquí como una muerte sacrificial. Necesariamente desubjetivante, la prueba de la escritura es, para el escritor que se arriesga a ella, la ocasión de un sacrificio doloroso de su personalidad. Reducido a no ser más que un *yo* anónimo, al escribir –es decir, al pasar bajo las horcas caudinas del anónimo "aparato formal de la enunciación"– realiza una experiencia fúnebre de la *pérdida*.

En adelante, pues, Barthes se mueve ya, aunque sin haber recurrido a la expresión, en la perspectiva de la muerte del autor. Y la "literatura no anunci[a] jamás [sino] la ausencia del sujeto"[16].

"Sólo lo subjetivo es lo inexpresable", sugería Raymond Picard. En una nota mortal, Barthes le asesta "un eco, aunque deformado, de la enseñanza del doctor Lacan": "toda escritura *que no miente* designa, no los atributos interiores del sujeto, sino su ausencia. El lenguaje no es el predicado de un sujeto, inexpresable, o que aquél serviría para expresar: es el sujeto"[17].

---

[16] *Critique et vérité*, *op. cit.*, pág. 71. [Pág. 74, traducción modificada a partir del original citado por el autor]

[17] *Ibíd.*, pág. 70. [Pág. 73 de la traducción]

A una metafísica de la expresión, que sabía distenderse hasta admitir lo inexpresable, se opone una metafísica de la muerte del hombre, que pronto viene acompañada, de modo discontinuo, por una ética jansenista o heideggeriana de la autenticidad, imponiendo el sacrificio de la particularidad individual: la única "palabra" que no miente es la que, de entrada, es fiel al porvenir de su propia muerte. En un universo liberado, en adelante, de la embarazosa figura del Autor –pero por eso mismo desdichadamente vaciado tanto de cualquier presencia subjetiva como de cualquier estrategia de sujeción– a partir de ahora sólo reina, monarca de un cementerio anónimo, el Lenguaje.

Evidentemente (y el hincapié cientifista está ahí para persuadirnos de ello), esta reducción del sujeto al absoluto del lenguaje tiene la función, ante todo, de efectuar esta exclusión *delimitadora* que es el gesto augural mediante el cual se funda toda ciencia. Igual que la exclusión del autor-acontecimiento instituía una sociología de la literatura atenta a las instituciones literarias[18], la exclusión de la instancia autorial de *expresión* tiene la vocación de fundar la futura *ciencia de los discursos*. Para que ascienda el nuevo culto, ¿no hay que purgar primero la escena, en efecto, de un ídolo arcaico que amenazaría con hacerle sombra?

Pero mientras que tal ciencia podría, con razón, contentarse con neutralizar, sin pensar en matar, el tema de la muerte que aflora aquí hace pensar en un sacrificio simbólico. Sirviendo de rito de iniciación que preside la inauguración de una nueva cientificidad, el asesinato del autor adquiere, con medias palabras, una dimensión religiosa. Barthes no se contenta con postular, como decíamos, un "grado cero" puramente operatorio de la *autorialidad*. No se limita a reducir el autor de la novela al *narrador*, ese puro *instrumentador de la diégesis*, como lo practicaba entonces ya la "poética del relato". El simple aligeramiento esperado tiende a mudar rápidamente en anonadamiento, y el escritor es conminado a mortificarse. ¿No está sometido, según este Barthes de repente *blanchotizado*, a la necesidad de "designar incansablemente

[18] "Histoire et littérature", *op. cit.*, pág. 156. [Pág. 176 de la traducción]

la *nada* del yo que soy"[19]? Porque, en adelante, sabe que, "borrando la firma del autor, la muerte funda la verdad de la obra, que es enigma"[20].

Así, su retirada no es liberadora: proyecta una sombra y funda un misterio, que planea sobre una literatura sin sujeto. La impersonalidad mallarmeana, el "*impoder*" de Blanchot[21], así como la mecánica deshumanizante del "simbólico" lacaniano, parecen aliarse entonces para dar un color trágico a la nueva puesta en escena barthesiana de la retirada del autor.

De la melancolía a la perversión

Aparentemente, es esta posición trágica, sacrificial, la que encontramos en su famoso artículo sobre "La muerte del autor", aparecido en 1968 en la revista *Mantéia*. El título parece claro, y uno espera descubrir, bajo esta etiqueta, una continuación de la meditación funeraria empezada en *Crítica y Verdad*, en 1966. Pero es, de hecho, un "falso amigo", como ocurre a veces. Porque, aunque sigue meditando sobre la necesaria desposesión despersonalizante que supone la entrada en el "neutro" de la escritura, Barthes cambia de táctica una segunda vez. No es tanto de la muerte del autor de lo que trata, sino de su *ausencia*, de su *alejamiento*, de su *neutralización*, de su *fuga*. La muerte del autor vista como un asesinato ritual, en modo trágico o melancólico, se substituye de ahora en adelante por otro protocolo: el *ausentamiento* del autor-dueño, pensado como una liberación.

Ayudado por el espíritu del 68, el autor toma en Barthes, entonces, la apariencia de un poder patriarcal que es urgente derrocar o expulsar gozosamente, en modo

---

[19] *Critique et vérité*, *op. cit.*, pág. 71. [Pág. 73 de la traducción]

[20] *Ibíd.*, pág. 60. [Pág. 62 de la traducción]

[21] Noción que Blanchot toma de Artaud, que, según él, tocó "el punto en el que pensar ya es siempre no poder pensar todavía: 'impoder', según sus palabras, que es como esencial al pensamiento" (*Le Livre à venir*, París, Gallimard, 1959, pág. 56). [Traducción de Cristina de Peretti y Emilio Velasco en *El libro por venir*, Trotta, 2005, págs. 58-59]

libertario. Tras esta expulsión liberadora, ninguna autoridad centralizadora pesará ya sobre el texto ni vendrá a limitarle el plural. En lugar del autor, ese tirano destituido de su dominio pero también liberado de su "responsabilidad", he aquí que, en adelante, entra en escena aquél al que llamaremos el "*scripteur*"[22]: un autor "aligerado", un puro operador de escritura, una suerte de escritor público, que, democráticamente, se contenta con gestionar el texto en provecho del lector, permitiendo su esponjamiento de manera tan liberada y tanto más perversa, que ya no está sujeto de ningún modo al nombre que a veces vagabundea sobre la cubierta. Y, de un modo un poco demagógico, el artículo concluye que "la muerte del Autor" es el precio a pagar por "el nacimiento del lector"[23].

Tras ser formulado como credo historicista, después como credo formalista, y finalmente como dogma religioso, la (de)negación barthesiana del autor va a asumir aquí, pues, una cuarta posición: la de una toma de distancia, ya no melancólica sino liberadora, lúdica, incluso perversa, en relación al Autor-dueño. Parece que, de entre todas, es ésta la que mejor conviene a Barthes: aquella que, en todo caso, más ha marcado con su estilo, y que regresa particularmente en un texto más tardío, *El placer del texto* (1973).

Entre las líneas de *Crítica y verdad*, tal estrategia ya se anunciaba. ¿No se trataba, en efecto, de "liberar la obras de las sujeciones de la intención"[24]? ¿De oponer la plasticidad de las obras "*atravesadas* por la gran escritura mítica en la cual la humanidad intenta sus significaciones, es decir sus deseos", al inmovilismo casi mortuorio de las "obras *determinadas*, es decir inscritas en un proceso de determinación cuyo origen sería una persona (el autor)"[25]? ¿De negarnos a que "lo muerto" (el escritor exhumado

---

[22] La traducción consultada de "La muerte del autor" (realizada por C. Fernández Medrano, en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1984) traduce el neologismo *scripteur* por *escritor*, perdiendo la diferencia entre *écrivain* y *scripteur*. Como en el resto de textos de esta antología, optamos por recuperarla, manteniendo el término original. [N. de las E.]

[23] "La mort de l'auteur", *Mantéia*, 1968. Reimpreso en *Le Bruissement de la langue*, París, Seuil, 1984, pág. 67. [Pág. 71 de la traducción]

[24] *Critique et vérité*, *op. cit.*, pág. 60. [Pág. 62 de la traducción]

[25] *Ibíd.*, págs. 60-61. [Pág. 63 de la traducción]

por la crítica biográfica) "se apodere de lo vivo"[26] (la energía siempre actual de la obra)?

Así, en el mismo momento en que Barthes encontraba la fantasmática del autor muerto, multiplicaba de antemano los signos de herejía respecto a la melancolía de Blanchot. Curiosamente, al discreto himno mortuorio, que permanecía allí a título de fidelidad *a pesar de todo*, se mezclaba un estribillo de vida, cantando la muerte liberadora de un Dios paternal monolítico.

He aquí, además, que Barthes se apresura a cortar al autor en apetitosas rodajas: ¿no dice la lengua popular "vamos a ver representar 'algo de Racine', de la misma manera que se va a ver 'algún Western'", "como si extrajéramos a voluntad, en cierto momento de nuestra semana, para alimentarnos de ella, un poco de la sustancia de un gran mito"[27]?

Para reforzar su título, el artículo de 1968 ofrece realmente algunas ensoñaciones pasajeras que toman textualmente la destrucción mortal del autor[28]. Pero, de entrada, sin embargo, el tema de la muerte se ha debilitado. La muerte que enarbola el título es, de hecho, una muerte en sentido figurado, amortiguada, a distancia, impersonal: aquella que atormenta estructuralmente toda escritura, en tanto que perdió de origen el contacto con la presencia. Pero para justificar este *ausentamiento*, se diría que el texto barthesiano multiplica imágenes y connotaciones: "la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la identidad del cuerpo que escribe"[29].

De entre estas tres nociones –lo neutro, lo compuesto y lo oblicuo–, son con certeza las dos últimas las que prevalecen. Más que martirizado, incluso más que neutralizado,

---

[26] [Pág. 62 de la traducción]

[27] *Ibíd.*, pág. 60. [Pág. 62 de la traducción, modificada por el autor]

[28] Véase, por ejemplo, la expresión algo extraña (porque parece atribuir al difunto autor la propiedad de su muerte): "el autor entra en su propia muerte" ("La mort de l'auteur", *op. cit.*, pág. 61. [Pág. 66 de la traducción]).

[29] *Ibíd.*

el autor es tomado en la impura *macedonia* intertextual y es condenado a los meandros de un eterno recodo. Ni Ícaro ni Orfeo: su muerte soñada es, en adelante, carnavalesca. Y tiene por función permitir a la zarabanda textual zarandearse sin Dios ni amo.

Tal perspectiva de liberación bien vale un fundamento. Por eso Barthes se esfuerza en apuntalar su tesis con consideraciones un poco esquemáticas sobre la historia del concepto de autor, convocando a los principales apóstoles que, antes que él, han cantado la muerte de Dios: Flaubert, Mallarmé, Proust, Valéry, los surrealistas, la lingüística de la enunciación. El autor, ese personaje desconocido de las "sociedades etnográficas", es "un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida en que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo"[30]. Y si es lógico que haya sido "el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista", el que atribuyera la mayor importancia a la persona del escritor, ya no es sorprendente que sean sus exageraciones las que hayan provocado la impaciencia de un Flaubert, de un Mallarmé y de un Proust.

Ciertamente, después de ellos y a pesar de ellos, como constata Barthes, "la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común" continúa "[teniendo] su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones"[31], desde Jules Huret a Bernard Pivot[32]. Pero gracias a aquellos, así como, en menor medida, gracias a Valéry y a los surrealistas, una concepción nueva de la literatura pudo soñar en constituirse, menos

---

[30] *Ibíd.*, págs. 61-62. [Pág. 66 de la traducción]

[31] *Ibíd.*, pág. 62. [Pág. 66 de la traducción]

[32] Jules Huret fue pionero de la entrevista literaria en el siglo XIX, introduciendo en Francia la expresión "interview d'auteur" (veáse G. Yanoshevsky, "L'entretien littéraire: un objet privilégié pour l'analyse du discours?", *Argumentation et Analyse du Discours*, 12, 2014 y J. Huret, *Interviews de littérature et d'art*, París, Thot, 1984). Por su parte, Bernard Pivot fue director del famoso programa televisivo de entrevistas literarias *Apostrophes*. Para un análisis de la construcción de la "imagen de autor" en dicho programa, véase P. Lejeune, "L'image de l'auteur dans les médias", *Practiques*, 27, julio 1980, págs. 31-40. [N. de las E.]

prisionera del “Imperio del Autor”. Más tarde, la lingüística de Benveniste va a proporcionarle las herramientas teóricas de una deconstrucción más radical. ¿No demuestra ésta que “la enunciación en su totalidad es un proceso vacío que funciona a la perfección sin que sea necesario rellenarlo con las personas de sus interlocutores”[33]? He aquí el autor reducido a su mínima expresión: un testigo lingüístico, un puro *indicativo* de enunciación, y ya no más una persona plena, dotada del capital completo de sus pertenencias identitarias, biográficas y colectivas.

En adelante, los herederos, aliviados, pueden inclinarse sobre el lecho del autor muerto, o más bien milagrosamente *distanciado* (a la manera de Brecht, empequeñeció poco a poco “como una estatuilla al fondo de la escena literaria”[34]). Esta estatuilla desposeída era en efecto la de un Amo despótico. Es un Dios tiránico, garante divino de una ley ancestral, el que fue desterrado. Y el combate de la “escritura”, nuevo “espacio a recorrer”, que rehúsa asignarle a un texto un sentido último e imponerle el “seguro” de una firma, “se entrega a una actividad [que se podría llamar contrateológica,] revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley”[35].

Escenario “izquierdista”, “sesentayochesco”, podríamos decir, como sugiere la fecha de aparición del artículo. Que puede hacer sonreír, retrospectivamente, por su candidez *aguerrida*, incluso a algunos antiguos combatientes. Tal escenario tiene el mérito, en todo caso, de situar maravillosamente la nueva *política barthesiana del autor* en un momento clave.

El rechazo de la figura autorial ya no se hace entonces en nombre de la ciencia a fundar, sino, al contrario, *contra* la ciencia establecida; contra la exigencia positivista que quiere que todo texto, incluso todo fenómeno, sea determinado y *originado*. Y este rechazo no es ya una retirada melancólica, sino que toma el aspecto de una revuelta fi-

---

[33] *Ibíd.*, pág 63. [Pág. 68 de la traducción]

[34] *Ibíd.*

[35] *Ibíd.*, pág. 66. [Pág. 70 de la traducción]

lial contra una instancia paternal opresiva, el Autor-dueño. Revuelta tanto más radical cuanto el hijo sublevado no aspira a adueñarse, tan pronto muere el padre, de los atributos de su autoridad, sino que sueña con destruir irreversiblemente el *cetro* que encarna en sí mismo los atributos de la realeza: la idea misma de autor. Porque, después de que el estudio lingüístico del aparato formal de la enunciación mostrara que éste se amarra por completo al pronombre sujeto, forma vacía, suerte de testigo que se pasa sin cumplidos en el intercambio conversacional o discursivo, ¿cómo seguir dando valor de insignia real a tal instancia fluctuante, convertida en moneda flotante sometida a los riesgos de sucesivas interacciones?

El *scripteur* será, pues, en el lenguaje del Barthes de entonces, aquél que asume este "lugar vacío" y que se contenta con hacer girar la máquina *scriptural*. A él le toca comportarse como el hijo ligero e intercambiable y rechazar la herencia del padre muerto.

La impersonalidad que se requiere de él ya no es una regla de decoro, a la manera de los clásicos; ni ya tampoco el mandato de anonadamiento impasible, la castración simbólica del autor tan practicada por Flaubert; no es ya un sistema irónico de "desaparición elocutiva", como en Mallarmé. Es más bien una invitación al movimiento y al placer. Su ausencia de identidad no es una desposesión; es una incógnita propicia, condición de un juego ilimitado, al cual se podrá unir un lector democráticamente convidado a la fiesta del sentido. Porque, como escribe Barthes, esta retirada funda "un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original"[36]. Se abre, así, al infinito feliz de los *intertextos*. Es decir que el modelo lúdico imaginado tiene poco que ver con los juegos pueriles de la "sorpresa" surrealista, y mucho con los juegos de espejos citacionales: *Mimicry* antes que *aléa*, para hablar como Roger Caillois[37].

---

[36] *Ibíd.*, pág. 65. [Pág. 69 de la traducción]

[37] Véase R. Caillois, *Les Jeux et les hommes: le masque et le vertige*, París, Gallimard, 1958. [Existe traducción en *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994]

Porque, si comenzó como *an-arquista* hedonista, el *scripteur* barthesiano bien podría acabar rápidamente como sofista apasionado por códigos y simulacros. ¿No sabe él, a partir de ahora, que "la vida nunca hace otra cosa que imitar al libro, y ese libro mismo no es más que un tejido de signos, una imitación perdida, que retrocede infinitamente"[38]?

Un retorno discreto

Un día, sin embargo, el Autor regresó…

Ese padre abusivo volvió a escena como hijo pródigo. Por la puerta pequeña. Desde *S/Z*, es decir, dos años después de "La muerte del autor" y tal vez bajo la influencia de un célebre artículo de Foucault[39], Barthes juzga que, bajo ciertas condiciones, ya no será tan indigno de la más exigente teoría literaria mirar de nuevo *hacia el autor*. Bastaría para ello –dice él– con "renunciar a hacer de su persona el sujeto, el fundamento, el origen, la autoridad, el Padre, de donde derivara la obra"; con anularlo, pues, como único principio hermenéutico autorizado; y con "considerarlo como un ser de papel y a su vida como una *bio-grafía* (en el sentido etimológico del término), una escritura sin referente"[40]; en fin, con hacer consistir la empresa crítica en "*invertir* la figura documental del autor en figura novelesca, ilocalizable, irresponsable, presa en el plural de su propio texto"[41].

Así redefinido, el Ancestro podría volver a hacer sus proezas. Porque, de aquello que hizo su poder y su propiedad, era necesario desposeerlo. Este rey, nacido de la

---

[38] "La mort de l'auteur", *op. cit.*, pág. 65. [Pág. 70 de la traducción]

[39] "Qu'est-ce qu'un auteur?", conferencia pronunciada ante la Société française de philosophie en la sesión del sábado 22 de febrero de 1969, publicada en *Bulletin de la société française de philosophie*, LXIV, 1969, págs. 73-104. Reimpresa en *Littoral*, 9, 1983, págs. 3-32. Cito a partir de esta reedición. [Existe traducción española en *¿Qué es un autor?*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, La Letra ediciones, 1990]

[40] *S/Z*, París, Seuil, 1971, pág. 217. [Traducción de Nicolás Rosa en Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, pág. 178]

[41] *Ibíd.*

burguesía y de su descubrimiento del individuo, ¿no había adoptado con el tiempo maneras de tirano feudal? Helo aquí condenado a la irresponsabilidad ligera de la Ficción y prendido en las redes inmateriales y necesariamente impersonales de sus propias frases.

Retorno velado y casi miedoso. ¿Y si esto fuera poner al lobo a cuidar las gallinas? Por eso *S/Z* continua recitando, por otra parte, el credo "ateológico", y "[mostrando] su trasero al *Padre Político*"[42] –"cuanto más ilocalizable es el origen de la enunciación, más plural es el texto"[43], reza la nueva ley–. E incensando el "texto moderno", "multivalente", que "le falta al respeto al origen, a la paternidad, a la propiedad"[44] –en detrimento del "texto clásico", en el cual "la mayor parte de los enunciados poseen un origen", en tanto se puede "identificar su padre y propietario"[45]–. Y soñando con una "escritura activa" que "actúa para el lector", procediendo no del autor, sino de un "*escritor público*"[46]. Este recién llegado es definido como un "notario", atento y distante, encargado de gestionar en provecho de su cliente lector "esta mercancía: el relato"[47]. ¿Un notable? Tal vez de lo que se trata es de corregir la connotación izquierdista del llamamiento lanzado antes al lector contra el autor-rey, en los tiempos en que "la muerte del Autor" era el precio a pagar por el "nacimiento del lector"…

El autor reducido a los biografemas

Al año siguiente (1971), este programa encuentra un inicio de realización en *Sade, Fourier, Loyola.* El libro recurre abundantemente a la biografía de los tres "logotetas"

---

[42] *Le Plaisir du texte*, París, Seuil, 1973, pág. 84. [Traducción de Nicolás Rosa en *El placer del texto,* Buenos Aires y Madrid, Siglo xxi, 1974, pág. 68]

[43] "Le fading des voix", *S/Z, op. cit.*, pág. 48. ["El *fading* de las voces". Traducción modificada, pág. 33]

[44] *Ibíd.*, pág. 51. [Pág. 36 de la traducción]

[45] *Ibíd.*, pág. 48. [Pág. 33 de la traducción]

[46] "La voix du lecteur", *S/Z, op. cit.*, pág. 158. ["La voz del lector", pág. 127 de la traducción]

[47] [Pág. 128 de la traducción]

tomada en conjunto, y presenta, en apéndice, un resumen deliberadamente estenográfico, *biografemático*, de la vida de cada uno de ellos. Una generosa introducción justifica esta "vuelta amistosa del autor", "que viene de su texto y va a nuestra vida"[48]. El autor que "vuelve" no es, con certeza, un sujeto-dueño, ni una autoridad jurídica suprema, responsable del conjunto de enunciados que circulan bajo su nombre. No es, ya, un héroe épico provisto de un destino. Pero tampoco es, sin embargo, un simple *scripteur*, un puro gestor del texto. Y, aunque uno desconfíe siempre de su antiguo poder, le permite recobrar de contrabando algunas de sus funciones tradicionales. Y en primer lugar su estatuto de ser vivo.

Se reencarna. Ya no es el gestor anónimo de la narración, ni un puro ser de papel. Se le concede un cuerpo –en pedazos, es cierto, a falta de una personalidad coherente–. Ya no es una estructura, es una sustancia en migajas dotada de sensibilidad. En adelante, es sobre todo "un sujeto al que amar"[49]. Y un cúmulo disperso de "biografemas", es decir, pues, de detalles biográficos aleatorios, retenidos por el lector cómplice pero distraído. En un bello pasaje de aspecto testamentario, Barthes evoca el deseo, que sería el suyo, de que un día "un biógrafo amistoso y desenvuelto"[50] reuniera algunos de sus "biografemas" inconexos, reduciendo su vida pasada a un elegante clínamen de átomos.

A pesar de algunas apariencias, no regresamos al "Hombre", de triste memoria, eterno complementario de la "Obra". El "hombre", dice excelentemente Michel Foucault, era un "duplicado empírico-trascendental"[51], a

[48] *Sade, Fourier, Loyola*, París, Seuil, 1971, pág. 13. [Traducción de Alicia Martorell en Madrid, Cátedra, 1997, pág. 14]

[49] Traducimos según el original citado por J.-L. Diaz, "un sujet à aimer", modificando la versión española, que traduce como "un sujeto digno de amor" (pág. 15). [N. de la T.]

[50] Traducimos según el original citado por J.-L. Diaz, "un biographe amical et désinvolte", para respetar algunas de las connotaciones de este último adjetivo, que implica naturalidad, ligereza y comodidad, además de descaro ("sans-gêne"). La versión consultada traduce "sin prejuicios" (pág. 15). [N. de la T.]

[51] *Les Mots et les Choses*, París, Gallimard, 1966, pág. 329. [Traducción de Elsa Cecilia Frost, en *Las palabras y las cosas*, México, Siglo xxi, 2005, pág. 314]

la vez que sujeto biográfico y autoridad mística. El autor que Barthes reencuentra entonces, ese "que viene de su texto y va a nuestra vida", hizo a su vez el duelo de toda trascendencia. No es más que una suma improbable de empiricidades biográficas. Renunció a todas sus funciones legales, desdeñó su "autoridad", para no ser más que incierto clínamen de átomos de vida. Mientras que el viejo autor sólo tenía biografía en la medida en que su vida servía de garantía fiduciaria a los tráficos inmateriales de su pensamiento, el autor a la nueva manera es "vida" en migajas y vida con pérdidas[52]. No tiene estatura, ni trayectoria, ni destino. Su historia no tiene sentido: es un bazar incompleto de pequeños hechos verdaderos, coleccionados por un lector a la vez distante y cómplice.

Así, otra función arcaica se recobra: la función imaginaria de identificación. El viejo autor, de Sócrates a Victor Hugo, era un polo identificatorio, un trampolín de "ideal del yo". El enamorado "desenvuelto" del manguito blanco de Sade, de los mirlitones de Fourier y de los bellos ojos de Loyola[53] devuelve al autor en pedazos su estatuto de imagen deseada. Pero como Barthes reparte alegremente sus encantos a los cuatro vientos de su deseo y no le da ya estatura paternal, su estructura de conjunto cambia por completo. El autor nuevo, hijo de sus obras, desgrana su vida en detalles biográficos adorables ("unos gustos", "algunas inflexiones"). No es un héroe intelectual a imitar. Reducido por los cuidados de un biógrafo amistoso a algunos "biografemas", tan volubles como funerarios, sometido a "la erosión que sólo deja de la vida pasada algunos rasgos"[54], flota sobre su obra de modo fantasmático.

¿Su obra? El posesivo es muy fuerte para este viaje-

[52] "Vie à perte", donde *à perte* remite tanto a las pérdidas, por ejemplo, de una venta o de un negocio (es decir, a la ausencia de beneficio) como a la expresión *à perte de vue* (*hasta perderse de vista*). [N. de la T.]

[53] Escribe Barthes: "En el despojamiento de todo valor producido por el placer del Texto, lo que me viene a la mente de la vida de Sade [...] es su manguito blanco cuando abordó a Rose Keller [...]; lo que me queda de la vida de Fourier es lo que le gustaban los mirlitones (patés parisinos de especias); lo que me queda de Loyola [son] simplemente 'sus bellos ojos siempre empañados por las lágrimas'" (pág. 15 de la traducción). [N. de las E.]

[54] *Sade, Fourier, Loyola*, *op. cit.*, pág. 14. [Pág. 15 de la traducción]

ro tan fatigado. De entrada, ¿no ha sido siempre el *Otro* [*Autre*], el Autor [*Auteur*]? Es lo que sugiere la paronimia.

Es lo que dirá poco después un fragmento de *El placer del texto*, que, dos años más tarde (1973), colma la transformación. El Autor es realmente abolido entonces irreversiblemente como principio de poder y autoridad centralizadora:

> [P]erdido en medio del texto (no por *detrás* como un *deus ex machina*) está siempre el otro, el autor.
>
> Como institución el autor está muerto: su persona civil, pasional, biográfica ha desaparecido; desposeída, ya no ejerce sobre su obra la formidable paternidad cuyo relato se encargaban de establecer y renovar tanto la historia literaria como la enseñanza y la opinión[55].

Pero Barthes, en cambio, admite ahora que "en el texto, de una cierta manera, *yo deseo al autor*: tengo necesidad de su figura (que no es ni su representación ni su proyección), tanto como él tiene necesidad de la mía (salvo si sólo 'murmura')"[56]. El lector no desea, ciertamente, el *Deus ex machina* situado detrás del texto, ejerciendo su autoridad panóptica sobre el conjunto de la obra; sino este "otro", perdido "en medio del texto". Un sujeto filial, bastante poco consistente, suerte de Pulgarcito errante, extraviado en el laberinto textual, y que sólo se puede seguir a la zaga de sus piedrecitas.

Partiendo de la identidad e incluso de la tautología ("Racine es Racine"), el autor aparece así *patas arriba*. Es el otro, en efecto: el Otro del texto –su sombra excesiva o prominente[57]–; el otro, también, del *hipócrita lector*, que no puede dejar de imaginarlo, de prestarle alguna concreción, aunque sea a ciegas y sin referencias. Sometido durante mucho tiempo a la prueba de la ausencia y

---

[55] *Le Plaisir du texte, op. cit.*, págs. 45-46. [Pág. 38 de la traducción]

[56] *Ibíd.*

[57] En el texto original hay un juego lingüístico irreproducible en español: "son ombre en surplus ou en surplomb". *En surplus* significa *en exceso, en demasía,* aunque también *sobrante, remanente, con superávit. En surplomb* puede utilizarse en arquitectura para referirse a elementos sobresalientes o suspendidos (*en voladizo*, por ejemplo), pero también puede implicar dominio y altura. De hecho, *vue en surplomb* podría traducirse como *vista aérea* o *vista de pájaro.* Juega también, más adelante, con "signifiant en surnombre" (*significante excedente*). [N. de la T.]

de la muerte, la estatua majestuosa de antaño ya no será, en adelante, más que un significante excedente, librado a las corrientes que se cuelan por la página titular, moneda nominal que no tiene por aval sino un fárrago de pequeños retazos de vida, al cual se aferra el deseo, incluso inconsciente, del lector. Pero esto ya es mucho: porque esta perspectiva de *instancias subjetivas virtuales* obliga ya a complicar las cosas.

Habíamos soñado –¿no es así?– con desembarazarnos a buen precio de esta *presencia-ausencia* irritante. Deberemos contar de nuevo con este espectro molesto, cuya sombra influye y modaliza todo enunciado textual. Un texto, reducido a su naturaleza formal, que no estuviera habitado por tal huésped incómodo, alterado por tal ausente, sería decididamente más simple…

Durante mucho tiempo, en contra de esta alteridad, y por antihumanismo téorico, la poética formalista simplificó indebidamente los problemas. Sus “textos”, expurgados de autor como lo estaban de historia, debían ser objetos uniformes, estructuras sin resto. En el peor de los casos, confrontados solamente con otros textos-objeto, hasta el infinito, por la gracia de la *intertextualidad,* esa alteridad reglada y homogénea a pesar de las apariencias.

Tras la reinvención del autor en el modo lúdico y perverso a la cual Barthes llega aquí, habrá que complicar de nuevo las cosas. Se intuye que aquel que se rechazó como un ser monolítico, tanto como aquel al que uno se apresuraba a convertir en un puro regidor formal, remitían de hecho a un objeto epistémico confuso, para el cual conviene poner la teoría al telar.

Por una teoría de la instancia autorial

El texto, especialmente el texto literario, no es ese puro ensamblaje formal en el cual quiso convertirlo el inmanentismo estructuralista, en contra de trascendencias simplificantes que había graduado escolarmente la crítica postromántica, después lansoniana. Por no ser la

consecuencia clara de la decisión de un creador soberano, o el resultado necesario de su trayecto de destino, no es tampoco el puro espacio, unificado e impersonal, de artimañas formales *in praesentia*.

Porque el texto literario no es pura presencia a sí, juegos de equilibrio lingüísticos, aquí y ahora. Está atormentado, zarandeado por estrategias que lo exceden. Lejos de ser un objeto asubjetivo, es un teatro de sujeciones, frenéticas o sutiles. No es un lugar cerrado, es un espacio completamente fronterizo: un campo de fuerzas, orientadas en función de los tropismos que instituye, en su periferia, ese objeto en blanco, ese objeto en falta, esa carga negativa externa que, para simplificar, hemos convenido en llamar su "autor". Y si la crítica tradicional no ha sabido hacer nada mejor, después de Sainte-Beuve[58], que pensar todas estas confusas cuestiones relacionándolas con una instancia unificante, con un sujeto biográfico transtextual, tan sobrevalorado como mistificado, ¿es ésta una razón suficiente para enterrar, con este héroe de otro tiempo, todo un apasionante espacio de preguntas?

Si queremos pensar, por fin, la complejidad de los procesos de todo orden que se vinculan con el autor, o más bien con sus diversos simulacros, hay que retractarse del prejuicio simplista que quiere que nuestra "modernidad", con sus *computers* para niños buenos y sus *obras abiertas*, haya acabado heroicamente con ese viejo señor un poco ridículo. No, como recuerda Michel Foucault, la puesta entre paréntesis del autor no es una experiencia específicamente moderna. Podemos incluso considerar según él que, por el contrario, el autor, en lo que concierne en todo caso a los textos literarios, fue adquiriendo importancia entre la Edad Media y la época contemporánea, que ya no puede aceptar textos sin atribución, mientras que esa fue la norma originalmente, en un tiempo en el que

[58] Figura paradigmática del biografismo literario, contra la que Proust arremete en su célebre *Contre Sainte-Beuve* (1909, republicado en 1954). Sobre la trayectoria de Sainte-Beuve en relación a la práctica y a la crítica biográfica, véase J.-L. Diaz, *L'homme et l'œuvre*, *op. cit.* Sobre los usos del ensayo de Proust por parte de la *nouvelle critique*, véase D. Maingueneau, *Contre Saint Proust ou la fin de la Littérature*, París, Belin, 2006. [N. de las E.]

"esos textos que hoy llamamos 'literarios' (narraciones, cuentos, epopeyas, tragedias, comedias), eran recibidos, puestos en circulación, valorados, sin que se planteara la cuestión de su autor"[59]. Hoy, concluye Foucault, "los discursos 'literarios' ya sólo pueden recibirse dotados de la función autor"[60].

Si era fácil admitir la utilidad de la ficción teórica de "la muerte del autor" cuando se trataba de perjudicar el ronroneo lansoniano, no podemos continuar indefinidamente forjando una modernidad rentable por medio de este combate, en adelante, de retaguardia. Como muestra Foucault, en diálogo tácito con Barthes y Blanchot, el autor no es un hombre sino una función que "no se ejerce de manera universal y constante sobre todos los discursos"[61]. Y del cual deviene necesario, pues, escribir la historia, teniendo en cuenta la diversidad de discursos en los cuales se ejerce, o no.

Es tiempo de disponernos a pensar, sin un sistema simplista preconcebido, sin ideología ya preparada, sin axiología apresurada, sin juicios de orden ético *a priori*[62], la realidad compleja de las relaciones entre un texto y "su" autor –real o supuesto, imaginario o simbólico, aparente o disfrazado, declarado o anónimo, fantasma o espectro[63]–. En esta nueva perspectiva, el autor ya no será más la causa humana del libro, a la cual había que remontarse para encontrar las claves de la obra. Ni tampoco será su genitor, o su centro vital. Más bien, un satélite extraño: en demasía, en exceso. Otro texto, pero

---

[59] "Qu'est-ce qu'un auteur?", *op. cit.*, pág. 13. [Pág. 29 de la traducción]

[60] *Ibíd.* [Pág. 30 de la traducción]

[61] *Ibíd.* [Pág. 29 de la traducción]

[62] Porque es muy a menudo a este nivel en el que la pretendida teoría modernista del autor es situada. Foucault muestra, en efecto, que el cuestionamiento del autor es "uno de los principios éticos fundamentales de la escritura contemporánea", *ibíd.*, pág. 6. [Pág. 12 de la traducción]

[63] "Fantasme ou fantôme" en el original, refiriéndose el segundo al sentido más común del término (*espectro*), mientras que el primero correspondería principalmente a otras acepciones recogidas en el *DRAE*: "Imagen de un objeto que queda impreso en la fantasía" o "visión quimérica como la que se da en los sueños o en las figuraciones de la imaginación". El último término se utiliza frecuentemente en psicoanálisis, donde se ha traducido como *fantasía* y también como *fantasma.* [N. de la T.]

deficiente, que no acude a la llamada. Heterogéneo. Y, sin embargo, en todas las épocas, incluida la nuestra –la de su muerte, en principio– normado, codificado, representado, *estatuado*.

No se trata, con ello, regresando por debajo de algunos decenios de olvido, de reencontrar al viejo sujeto y a la vieja historia. Lo que importa, en cambio, es complejizar el objetivismo formalista, que no ve más que textos e intertextos, mostrando cómo, alrededor de estos objetos separables que parecen ser los textos, constituidos, consagrados, vagabundean esos casi-textos a veces hiperpresentes, a veces evanescentes, balbuceantes, pero siempre múltiples: sus autores.

A menudo, esos casi-textos ya no existen para nosotros más que en el estado de textos: sus obras, en primer lugar, donde buscamos su sombra arrastrada, pero también toda una larga *perigrafía*, hecha de prefacios, confesiones, memorias, biografías, leyendas. Su vida, sin embargo, fue ya una trayectoria, si no textual, por lo menos simbólica: en efecto, sólo se puede ser escritor conformándose a ciertos patrones prefabricados, a ciertos modelos [*patterns*] de conducta literaria siempre meticulosamente establecidos y formulados. Con riesgo, en el mejor de los casos, de redefinirlos.

El autor no es, pues, fuente, origen, principio focal. Es una estructura lateral y múltiple, atraída a menudo por la fuerza centrípeta de su obra; y, por otro lado, constante y necesariamente seducida por esas otras fuerzas de atracción figurativas que son los *escenarios autoriales*[64] colectivos a los cuales se presta. Porque son ellos los que le dictan sus posturas pero también las diferentes escenografías de enunciación que estructuran los diferentes géneros en diferentes épocas. Son ellos los que ritman la historia literaria, que tendría interés reorganizar alrededor de la escansión de estas *imagos* colectivas prefabricadas, antes que confiar en las periodizaciones de la historia política. Finalmente, determinan en buena parte incluso el destino empírico de los escritores, extendiéndose el poder de la

---

[64] Véase, en este mismo volumen, el artículo de J.-L. Diaz "Las escenografías autoriales románticas y su 'puesta en discurso'". [N. de las E.]

literatura, tras el romanticismo en todo caso, hasta querer conformar las vidas[65].

Tal concepción descentrada del autor reclama investigaciones del orden de la *pragmática*: ¿qué estrategia?, ¿qué fuerza elocutiva?, ¿qué intencionalidad? Pero también del orden de la *topología*: ¿qué "paratopías" (D. Maingueneau)[66]?, ¿qué distancia?, ¿qué trayectoria? Y también del orden de la economía libidinal: ¿qué imagen corporal?, ¿qué esquema parental?, ¿qué deseo –o bien, qué deseo de venganza–? Implica una explosión de la estructura autorial en sus múltiples componentes: biográfico, intratextual, paratextual, transtextual, legal, hermenéutico, *alético*, heurístico, tecnológico, estético, etc. Pero implica también una redefinición de los instrumentos que las diversas lenguas nos reservan para pensar la *authorship* (o, como decimos cada vez más a menudo, la *autorialidad*); y también calibrar los conceptos, viejos o modernos, que están a disposición. *Grosso modo*: *auctor*, clérigo, "poeta santo", bardo, genio, estilista, "ser de letras" (Valéry), "escritor", *scripteur*, etc. Supone igualmente una conciencia histórica aguzada, que prohíbe limitar el debate a un cara a cara simplista entre una tradición monolítica y una modernidad un poco fatua, reducida sin embargo a la fracción indispensable de algunos nombres propios emblemáticos, que ésta blandiría sin cesar anunciando como un dogma la muerte del autor.

---

[65] Véase mi artículo, "Quand la littérature formatait les vies", *Contextes. Revue de sociologie de la littérature*, 14, 2015 [en línea].

[66] Véase, por ejemplo, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, París, Armand Colin, 2004. Remitimos, además, al artículo de Dominique Maingueneau traducido en este mismo volumen, así como a la Introducción. [N. de las E.]

UNA SOLA LÍNEA DIVIDIDA*

PEGGY KAMUF
University of Southern California

Como la mayoría de libros, este "empezó" antes de empezar. Sus múltiples preocupaciones –la firma, la autoría, el género del escritor o de la escritura– me inquietaron durante mucho tiempo. En particular, me persiguió una persistente insatisfacción con el modo en que estos términos tendían a ser confundidos o incluso colapsaban los unos en los otros en muchos discursos concernientes a la relación entre escritor y escritura, y especialmente entre mujer escritora y su escritura. En la mayoría de los casos, esta relación continuaba siendo pensada según nociones de representación, expresión e intención completamente presente de un sujeto, entre otras. Me fui convenciendo con el tiempo, a través de demostraciones –especialmente en los trabajos de Jacques Derrida–, de que tales nociones aportaban elementos esenciales a la construcción metafísica de la exclusión de las mujeres, al "falocentrismo" que está virtualmente en la base de todos los hábitos de pensamiento occidentales. Me convencí también, por lo tanto, de que deconstruir esta exclusión no podría consistir *sólo* en la ampliación del campo de expresión para incluir sujetos "femeninos", o escritoras, o escrituras. A menos que esta expansión incluya repensar algunas categorías fundamentales que nos han clasificado *como* sujetos, por más discernidos o cambiados que puedan aparecer los aspectos

* Este texto incluye la traducción del prefacio y de la introducción, titulada "A single line divided", del volumen *Signature pieces. On the Institution of Authorship* (Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1988, págs. VII-XI y 1-20). Traducción de Aina Pérez Fontdevila y de Michelle Gama, en colaboración con Meri Torras. Texto traducido y reproducido con autorización de la autora y de la editorial. Las traducciones de las citas son nuestras, siempre que no se indique lo contrario en nota al pie.

de esta subjetividad, las oportunidades de desplazamiento de las estructuras fundamentales de exclusión se ven sin duda considerablemente reducidas. Este repensar, o más bien pensar-más-allá-del-sujeto, ya lleva algún tiempo realizándose en muchos ámbitos y de diversos modos. Este libro simplemente recoge algunos de mis propios intentos (vacilantes e insuficientes) para dar estas oportunidades.

El hecho de que estos intentos o ensayos hayan aparecido juntos bajo el título único o singular[1] de "firma" puede parecer arbitrario a primera vista. Sin embargo, como quiero mostrar, es el lugar de la firma lo que ha sido ampliamente ignorado, elidido o simplemente rellenado por los presupuestos que han determinado los discursos pasados y presentes sobre el/la escritor/a en/y su escritura. La principal razón de esta negligencia es que este "lugar" no es un lugar en absoluto, sino un límite siempre divisible de la diferencia entre escritor y obra, "vida" y "obra". La firma articula el uno con la otra, el uno *en* la otra: divide y junta a la vez. Es esta doble articulación de firmas lo que se perderá en todo discurso que continúe planteando una exterioridad esencial de los sujetos respecto a los textos que firman.

Si nos preguntamos ¿qué ocurre cuando alguien escribe su nombre bajo el modo de la firma?, podemos empezar a ver que este suceso cotidiano está apoyado en sistemas inmensamente convencionales que tienden a esconder la precariedad de una comprensión general de este acto. En su mayor parte, estas convenciones nos permiten llevar a cabo, de un modo más o menos fiable, operaciones de identificación, atestación, verificación, atribución de

---

[1] El término *single*, con el que P. Kamuf juega en el título y en diversos pasajes de este texto, tiene la misma ambivalencia que la palabra francesa *seul* (*único* y *solo*, a lo que cabría añadir *individual* para la palabra inglesa), que tanto Jacques Derrida (*Seminario La bestia y el soberano. Volumen II*, Buenos Aires, Manantial, 2011, pág. 21) como Nathalie Heinich (*Être écrivain. Création et identité*, París, La Decouverte, 2000, pág. 132) señalan en relación a la construcción del sujeto (autor) soberano. P. Kamuf introduce este mismo juego en expresiones como ésta, "single or singular", aprovechando una paronimia irreproducible en español. A pesar de la pérdida de sentido, queremos señalar estas resonancias en los términos traducidos, *solo* (en el título) y *único*, que remiten a una soledad y a una singularidad que P. Kamuf pone en jaque a través de sus reflexiones sobre la *generalizabilidad* de la firma. [N. de las E.]

responsabilidad, etc. De hecho, muchas instituciones sociales dependen completamente, de un modo u otro, del funcionamiento fiable de las firmas y áreas enteras del derecho se puede decir que están dedicadas casi exclusivamente a los derechos y deberes que garantizan las firmas (es decir, contrato, propiedad y ley de derechos de autor). La firma legal señala que, habitualmente en una cierta fecha y según determinadas formalidades, el sujeto nombrado estaba presente y concordó con, aceptó, confirmó, algún acuerdo con otra parte. "El sujeto nombrado", así, se supone ante todo presente a sí mismo/a para el acuerdo que ha tenido lugar entre las partes identificables. Este acuerdo presupone, además, que la firma representa una persona particular, el portador de cierto nombre propio y nadie más. Presupone, en otras palabras, la posibilidad de señalar un sujeto entre todos los demás. Sin embargo, en tanto los nombres circulan en el dominio público del lenguaje, siempre pueden ser cambiados, o prestados, o duplicados. Por tanto, tienen que darse garantías suplementarias de la singularidad de la signatura, tales como la noción de la diferenciación verificable de su *marca*. Cuando signas, no escribes simplemente tu nombre, lo que cualquiera podría hacer en tu lugar: imprimes tu nombre como una marca particular. La singularidad del autógrafo, sin embargo, no puede ser absoluta; por el contrario, la verificabilidad o autentificación dependen de su reproducibilidad por parte del "sujeto nombrado". Si cada vez que firmas tu nombre haces deliberadamente una marca significativamente diferente, si dos de tus actos de firma no se parecen el uno al otro, no se puede decir, después de que hayas firmado, si fuiste de hecho tú quien firmó. Tras un tiempo, incluso tú puedes olvidar haber hecho una marca particular. Aquí, la asunción de base es que "el sujeto nombrado" no es sólo idéntico a sí mismo en el momento de firmar, sino que también sigue siendo reconociblemente el mismo con el tiempo. Según semejante paradoja, entonces, la singularidad de la marca de la firma depende de su limitación por parámetros reconocibles de reproductibilidad o iterabilidad, que es lo mismo que

decir *generalizabilidad*. La firma, por lo tanto, es siempre separable de la instancia singular que supuestamente designa. Puede ser, y de hecho ya ha estado siempre, separada del firmante y expropiada en un campo de sustitución general. Esto sirve para remarcar que, en tal campo de sustitución e intercambio general, "el sujeto nombrado" es siempre, finalmente, un sujeto general, clasificado de modos diversos, aunque limitados. La particularización de este sujeto general a través del funcionamiento de la firma está también, así, siempre contrafirmado por el sistema de semejanza intercambiable, el sistema de lo mismo en el cual la singularidad no es más que un *concepto* necesario.

Sin embargo, también hay ocasiones en las que esta comprensión convencional se suaviza y se nos permite ver la firma operando sola, por así decirlo, como un uso particular del nombre propio. Estas ocasiones son las obras escritas (la literatura en un sentido general) que sostienen la firma de un autor mostrando sus inciertas operaciones. No obstante, el estudio moderno de la literatura se las ha ingeniado, en gran medida, para mirar hacia otro lado en relación a esta condición de la firma que hemos expuesto. Para hacerlo, ha vestido la firma con varios disfraces: psicológico, histórico, formal, ideológico. Trabajando juntos, estos constructos han producido lo que podemos llamar la institución de la autoría, una institución que enmascara o recupera las implicaciones disruptivas de la firma literaria. Nuestra inversión en esta institución es enorme. En su estructura se intercambian todo tipo de valores. Hay grandes beneficios que obtener, evidentemente, y las cuestiones de qué se retribuye a quién, de quién obtiene lo que se retribuye, y de quién tiene derechos sobre qué; todas estas cuestiones, básicamente económicas, agitan la escena de la firma, pero también inscriben su inquietante otredad en una economía de lo mismo. Es finalmente a esta economía a lo que retorna el mayor provecho; cualquiera puede coger su parte si paga el precio de la *identificación* con los autores a través de sus representantes escritos, de entre los cuales el primero y más esencial es la firma.

Desplazando parte del peso específico acumulado por la autoría hacia el modo en que leemos y el modo en que

actuamos en lo que leemos, este libro intenta recuperar algunas de las piezas[2] que han caído en las grietas[3] de la economía identificatoria[4]. […] A pesar de la aparente o implícita continuidad entre un capítulo y el siguiente, estas piezas no están incrustadas en un todo o pensadas para producir una teoría general de la firma. De hecho, es la misma posibilidad de generalización en este dominio de lo singular lo que debe ser puesto en cuestión, incluso si también es el destino de la firma sufrir las restricciones de las leyes generales que limitan su singularidad. Esta doble exigencia ha sido la compañera constante de estas páginas[5].

*

En la primera parte de *Rojo y negro*, cuando Julien Sorel entra en la iglesia de Verrières, el mismo escenario donde más tarde intentará asesinar a M. de Rênal, el narrador explica que a Julien "le pareció que sería útil a su hipocresía ir a hacer una visita a la iglesia"[6]. La excusa de la hipocresía del héroe es astuta, ya que, al mismo tiempo, nombra y camufla la agencia hipócrita de la narrativa, la cual está interesada –como Julien, podríamos decir– solamente en sus propios progresos bajo el pretexto de un propósito más elevado o, por lo menos, diferente. Esta breve pausa en la iglesia se construye enteramente de elementos que prefiguran el arribismo (*arrivisme*) de Julien,

[2] En la mayoría de los casos traducimos el término *pieces* por *piezas*, aunque se deben tener presentes otras dos acepciones significativas: *pieces* como *pedazos*, que sugiere menos la idea de un todo reconstituible y que remite a la expresión *hacer/dejar en pedazos* (*in pieces*), *despedazar*, *despiezar*, y, en el sintagma *signature pieces* que da título al libro, *pieces* como *insignias*, señales o emblemas distintivos. [N. de las E.]

[3] El término original es *crack*, que significa *grieta*, pero que, como es sabido, se utiliza en las grandes fallidas bursátiles. [N. de las E.]

[4] Suprimimos un párrafo en el que se explica el contenido del libro, sobre el cual ya se reflexiona al final de la introducción. [N. de las E.]

[5] Fin del prefacio, firmado "Peggy Kamuf", en Oxford, Ohio. Suprimimos un párrafo de referencias bibliográficas sobre la procedencia de los capítulos del libro, que recuperamos en notas al pie al final del texto. [N. de las E.]

[6] Stendhal, *Red and Black*, [Norton,] Nueva York, 1969, pág. 18. [Traducción de Pilar Ruiz Ortega, en Stendhal, *Rojo y negro*, Madrid, Akal, 2008, pág. 43]

su crimen y castigo. De este modo, la novela exhibe su conocimiento anticipado del devenir de la historia, invitando así al lector a compartir la ironía de que sólo Julien sigue ignorando el destino preparado para él. Como, de todos modos, la ignorancia de Julien es un pretexto de la narrativa para desplegar este relato dos veces contado[7], la desviación hipócrita necesita establecerlo de la forma más clara posible. ¿Y qué mejor manera podría haber que mostrar a Julien como un lector fallido de su propio nombre en una sentencia de muerte?

> Sólo en la iglesia, fue a colocarse en el banco que tenía mejor aspecto. Llevaba el escudo de armas del señor de Rênal.
> Sobre el reclinatorio, Julien vio un trozo de papel impreso, expuesto allí como para que alguien lo leyera. Lo miró y vio:
> *Detalles de la ejecución y de los últimos momentos de Louis Jenrel, ejecutado en Beçanson el...*
> El papel estaba roto. Por detrás podían leerse las primeras palabras de una línea, eran: *El primer paso.*
> –¿Quién ha podido poner ahí ese papel? –pensó Julien–. Pobre desgraciado –añadió con un suspiro–, su nombre acaba como el mío... Y estrujó el papel.
> Al salir, Julien creyó ver sangre cerca de la pila del agua bendita; era agua que habían tirado: el reflejo de las cortinas rojas que cubrían las ventanas hacía que pareciera sangre.
> Finalmente Julien sintió vergüenza de ese terror secreto.
> "¡Seré tan cobarde! –se dijo–, *¡a las armas!*"[8]

Julien toma el lugar de M. de Rênal, señalado por su escudo, para después salir con prisa de la iglesia al grito de "¡a las armas!" mientras da el primer paso hacia lo que serán sus últimos momentos en Besançon: la ironía acumulada con cada uno de estos elementos hace destacar la escena, separándola de la narración sucesiva, o más bien forma un bucle en esa narración, un momento en el que los dos extremos de su hilo se cruzan y trazan un círculo. En el centro del círculo, el destino de un nombre, desligado de su referencia, fragmentado, expuesto ahí para que cualquiera lo leyera, un conjunto de letras que se someten

---

[7] El crimen y la ejecución de Antoine Berthet, que proporcionaron los esquemas generales de la trama de Stendhal, era un escándalo bastante conocido cuando la novela fue publicada, en 1830.

[8] *Ibíd.*, pág. 20. [Pág. 46 de la traducción]

a los principios arbitrarios de la semejanza, la repetición, la combinación. El nombre termina en *-rel*, pero también termina por terminar en *-rel*: su destino es terminar proveyendo una sílaba que rime con Sorel. Julien decapita el nombre y se apropia de lo que queda: "su nombre acaba como el mío"[9]. La ironía es que Julien reconoce la semejanza entre los nombres como sucesión de letras, pero no reconoce la semejanza entre el destino de los nombres, su final en decapitación. El nombre de Louis Jenrel que se menciona en el fragmento ha terminado por ser el nombre de alguien decapitado; diciendo que "su nombre acaba como el mío", Julien también dice sin darse cuenta: su nombre acaba como acabará el mío, desprendido de su portador, nombrando solamente este desprendimiento.

Este fragmento de texto sobre un fragmento de texto es también acerca de la fragmentación de los nombres como significantes arbitrarios que, en cualquier momento, pueden ser desprendidos de su referente –el portador del nombre–, y abandonados a su suerte, flotando en las corrientes de azarosos encuentros con lectores que son libres de asociar un significado con el nombre. Está claro que el encuentro de Julien Sorel con el nombre de Louis Jenrel sólo es azaroso en el marco de la ficción. Saliendo de este marco, nos encontramos con una respuesta a punto para su pregunta, "¿Quién ha podido poner ahí ese papel?", en el otro nombre –Stendhal–, que flota sobre esta escena y calcula la ubicación de este exacto anagrama[10], "expuesto allí como para que alguien lo leyera"[11].

Este bucle en la narrativa puede llamarse *pieza insignia* [*signature piece*] (como decimos *melodía insignia* [*signature tune*])[12], esto es, un dispositivo que se asocia repetida-

---

[9] La traducción inglesa citada por P. Kamuf enfatiza más el doble sentido de la expresión: "his name has the same ending as mine"; "su nombre tiene el mismo final que el mío". [N de las E.]

[10] Louis Jenrel es anagrama de Julien Sorel. Y viceversa. [N. de las E.]

[11] Mientras que el original francés dice "étalé là comme pour être lu", la traducción citada por P. Kamuf introduce una diferencia significativa: "left there as if for him to read", es decir, "dejado ahí como para que él lo leyera". En el texto, utilizamos la versión española referenciada. [N. de las E.]

[12] Una *signature tune* es la melodía de apertura de un programa. En la traducción el juego se pierde, como tampoco se mantiene el sentido de *signature* como *firma*. [N. de las E.]

mente con un sujeto. La encriptación de nombres propios funciona como un dispositivo tal para Henri Beyle, que nunca firmó con su nombre propio y que inventó cientos de pseudónimos o *criptónimos* para sí mismo y sus parientes. Porque Beyle siempre firma no firmando "Beyle" sino otro nombre, no es tanto su firma una encriptación como la encriptación, su firma. "Louis Jenrel", como una de tales encriptaciones anagramáticas, es también una firma apenas encubierta de Henri Beyle.

Pero el/los nombre/s del autor –Stendhal/Henri Beyle–, no solamente señalan a alguien tras las bambalinas, moviendo los hilos. También están exhibidos en la escena como fragmentos de texto expuestos como para ser leídos. La asonancia o casi rima de estos dos nombres –Louis Jenrel/Henri Beyle– señala que el nombre propio del signatario no ha sido simplemente omitido del bucle para ser reemplazado o protegido por el dispositivo de la encriptación. Más aún, el nombre Rênal, que también circula en la escena, acaba como Stendhal. Ambos pares de nombres –Jenrel/Beyle, Stendhal/Rênal– están emparejados en sus sílabas finales según el principio de semejanza que Julien observa. Este efecto, como podemos sospechar, ya no puede ser leído simplemente en el cálculo de la firma de Beyle, de su velo deliberado, o de su desdén por la ortografía que hace posible la distancia irónica instalada en la narración. El nombre Beyle/Stendhal se ha visto él mismo atrapado en la red textual a través de una fragmentación que siempre puede dividir a cualquier nombre de sí mismo y asociarlo con fragmentos de otros nombres que deletrean[13] el final de la propia referencia a un sujeto integral. El nombre funciona ya como el sujeto de una sentencia de muerte. No menos que Julien Sorel, el nombre Henri Beyle/Stendhal termina prefigurando su propio final en el texto, que no puede firmar desde ninguna distancia segura. La pieza insignia, entonces, cuando se inserta en el campo de fuerzas fragmentadoras que es el texto, deja la firma en pedazos.

---

[13] El verbo *to spell* significa tanto *deletrear* como *conjurar*. [N. de las E.]

Estos pedazos de la firma Beyle/Stendhal pueden servir para introducir lo que ha sido "expuesto allí como para que alguien lo leyera" en los siguientes ensayos. En particular, apuntan al desprendimiento necesario de la firma respecto al signatario, del signo respecto a cualquier referente singular, histórico. El proceso por el cual Henri Beyle puede tomar Stendhal, el nombre propio de un lugar[14], como firma, es el mismo proceso que tiene que permitir a "Stendhal" desprenderse de nuevo del signatario. El signatario ya está desprendido y la firma ya lo ha sobrevivido incluso cuando, en el momento en que firma, su muerte sólo es anunciada o prefigurada como un evento todavía futuro. La estructura de este *ya*, o en otra lengua, de este *déjà*, marca cada firma, como observa Jacques Derrida, tomando el ejemplo de su propio nombre abreviado[15]:

> leer el *déjà* [*ya*] como sigla. Cuando signo, estoy ya muerto. Apenas tengo el tiempo de firmar que ya estoy muerto, tengo que abreviar la escritura, de ahí la sigla, porque la estructura del acontecimiento "firma" lleva mi muerte en sí mismo. Lo que implica que no es un "acontecimiento" y quizá no signifi-

---

[14] De Stendhal, ahora un pueblo del *Bundesland* de Sajonia-Anhalt, en Alemania. [N. de las E., a partir de una nota de la autora]

[15] *De*rrida, *Ja*cques es ya *déjà*. Una vez advertido, la diseminación de este nombre propio a través del adverbio temporal (o del adverbio espacial *derrière*) también parece tener el efecto de apropiación del uso común, desviando fondos públicos para un beneficio privado. Derrida ha comentado este efecto en otro lugar: "jugar con el propio nombre, ponerlo en juego, es, en efecto, lo que siempre está sucediendo [...] Pero obviamente esto no es algo que uno pueda decidir: uno no disemina ni juega con su propio nombre. La misma estructura del nombre propio pone en marcha este proceso. El nombre propio es para esto. En la obra, naturalmente, en el deseo –el aparente deseo– de perder el propio nombre desarticulándolo, diseminándolo, sucede el movimiento inverso. Al diseminar o perder mi propio nombre, lo hago cada vez más invasivo; ocupo todo el sitio, y como resultado mi nombre gana más terreno. Contra más pierdo, más gano" (*The Ear of the Other*, C. McDonald (ed.), Nueva York, Schocken, 1985, pág 76). [Existe traducción española de parte de este libro bajo el título de *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*, Buenos Aires, Amorrortu, 2009, aunque no incluye la traducción del capítulo "Roundtable on Autobiographie", del cual está extraída esta cita]. Como dejaré claro más adelante, *Glas* se ocupa precisamente de esta incierta economía de la pérdida y la ganancia, la cual sería ilusorio pensar que pudiera compensar de alguna manera al signatario, o hacer alguna diferencia, finalmente, en la estructura del firmar. Quizá es menos claro lo que sucede cuando la firma es citada, como aquí, para sustentar afirmaciones que se han hecho sobre las firmas en general.

> ca nada, escrito tras un pasado que nunca fue presente y basándose en [*depuis*] la muerte de alguien que jamás ha estado vivo[16].

Cuando firmo, estoy ya muerto porque, según la lógica inexorable del deíctico o del embrague[17], su referente singular –yo– ya se habrá sometido al requerimiento de su generalización con el fin de significar él mismo. Yo no puedo decir –o firmar– lo que quiero decir[18], y digo precisamente lo que no quiero decir[19]. Del mismo modo, "yo" deletrea mi muerte; es ya el borrado de una naturaleza singular en una sig-natura(leza) [*sig-nature*] común.

El sintagma "la muerte del autor" viene a la mente en este punto. De hecho, las siguientes páginas encontrarán frecuentemente esta figura, aunque no siempre con el mismo disfraz. Ha ganado cierta aceptación entre los teóricos literarios, ya sea como clave para una consideración no hermenéutica de los textos, ya como etiqueta contra la cual reaccionar en nombre del sujeto histórico. Blandir este sintagma como símbolo en algún tipo de lucha no

---

[16] P. Kamuf utiliza y modifica la traducción de John P. Leavey y Richard Rand (J. Derrida, *Glas*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1986, pág. 19, columna izquierda). El original francés dice: "lire le *déjà* comme sigle. Quand je signe, je suis déjà mort. J'ai à peine le temps de signer que je suis déjà mort, je dois abréger l'écriture, d'où le sigle, parce que la structure de l'évènement 'signature' porte ma mort en lui-même. En quoi il n'est pas un 'évènement' et ne signifie peut-être rien, écrit depuis un passé qui n'a jamais été vivant. Écrire pour des morts, depuis eux, qui n'ont jamais été vivants" (París, Galilée, 1974, pág. 26b). En lo que respecta a todas las citas de *Glas*, realizamos la traducción a partir del original francés, cotejándolo con la versión inglesa reproducida en el texto para respetar las modificaciones de P. Kamuf. [N. de las E.]

[17] Seguimos la traducción más habitual en lingüística del término *shifter*, también traducido como *conmutador* o simplemente como *deíctico*, y que Roland Barthes define como "unidad que recibe sentido de la situación en la cual es proferida ('yo', 'aquí', 'ahora')"; "El *shifter* designa las palabras que pertenecen a la vez al enunciado y a la enunciación" (traducción de Patricia Wilson en R. Barthes, *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*, Buenos Aires, Siglo xxi, 2003, pág. 151). [N. de las E.]

[18] En la traducción se pierde el doble sentido de la frase inglesa "what I mean"/"what I do not mean", es decir, "lo que quiero decir" pero también "lo que significo". [N. de las E.]

[19] Véase la lectura de Paul de Man de la frase de la *Enciclopedia* de Hegel "so kann ich nicht sagen was ich nur meine", primero como "no puedo decir lo que hago mío", luego como "no puedo decir lo que pienso", y finalmente, "no puedo decir yo" ("Sign and Symbol in Hegel's *Aesthetics*", *Critical Inquiry*, 8, verano 1982, pág. 768).

ha ayudado a iluminar su posible importancia, porque la pregunta sobre si se está a favor o en contra de "la muerte del autor" tiene, obviamente, poco sentido en sí misma. Por esta razón, será provechoso revisar una de las fuentes de este eslogan controvertido: el ensayo breve de Roland Barthes titulado, precisamente, "La muerte del autor"[20].

Publicado por primera vez en 1968, este ensayo lleva la impronta de la asociación de Barthes con la revista de "avant-garde" *Tel Quel*, a través de su noción de una ruptura que divide la historia moderna de la literatura entre la era del autor y la era del texto o, en términos de Barthes, entre la era del *escritor* y la del *scripteur*. En particular, el nombre de Mallarmé, cuya "poética [entera] consiste en suprimir al autor en beneficio de la escritura", marca la ruptura. Mientras que Barthes caracteriza este quiebre de varias formas, reconoce al principio que, en "la cultura común", la imagen de la literatura sigue "[teniendo] su centro, tiránicamente, en el autor [...] La *explicación* de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el autor, la que estaría entregando sus 'confidencias'"[21]. Considerando el positivismo, "que [ha] concedido la máxima importancia a la 'persona' del autor", como el "resumen y resultado de la ideología capitalista", el argumento *telqueliano* promueve el rol de la cultura "no ordinaria" como un derrocamiento vanguardista de los soportes ideológicos que habían convertido a los autores en los dueños de sus textos. La analogía con la propiedad está en sí misma estrechamente ligada a una analogía con la filiación, como nos recuerda Barthes:

> Cuando se cree en el Autor, éste se concibe siempre como el pasado de su propio libro: el libro y el autor se sitúan por sí solos en una misma línea, distribuida en un *antes* y un *después*:

[20] R. Barthes, "La mort de l'auteur", en *Le Bruissement de la langue*, París, Seuil, 1984. La traducción utilizada por P. Kamuf es de Stephen Heath, en *Image-Text-Music*, Nueva York, Fontana Press, 1977. Aquí utilizamos la traducción de C. Fernández Medrano, "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987, págs. 65-71. [N. de las E.]

[21] R. Barthes, "The Death of the Author", *op. cit.*, pág. 143. [Pág. 66 de la traducción]

> se supone que el Autor es el que *nutre* al libro, o sea, que existe antes que él, que piensa, sufre y vive para él; mantiene con su obra la misma relación de antecedente que un padre respecto a su hijo. Por el contrario, el escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro[22].

Más que la expresión romántica de un Autor, la modalidad del texto moderno es una inscripción de "un campo sin origen, o que, al menos, no tiene más origen que el mismo lenguaje". Barthes continúa con Flaubert y la "profunda ridiculez" de Bouvard y Pécuchet para confirmar que "el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura [en los cuales] el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original"[23].

El breve ensayo concluye con un giro que reemplaza la distinción Autor/*scripteur* por su distinción paralela Crítico/lector. El desplazamiento viene motivado por la observación de Barthes según la cual la ideología que sostiene la posición del Autor ha tenido un beneficiario muy claro: el Crítico.

> Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura. Esta concepción le viene muy bien a la crítica, que entonces pretende dedicarse a la importante tarea de descubrir al Autor (o a sus hipóstasis: la sociedad, la historia, la psique, la libertad) bajo la obra: una vez hallado el Autor, el texto se "explica", el crítico ha alcanzado la victoria[24].

La "victoria" del Crítico, si es que la hubo, inspeccionaría el texto controlando su actividad "contrateo[lógica], revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido, es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley". La contraparte *scripteur*/texto no puede, por lo tanto, ser un Crítico. Más bien, "es ese *alguien*" llamado "el lector":

> un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo,

---

[22] *Ibíd.*, pág. 145. [Pág. 68 de la traducción]

[23] *Ibíd.*, pág. 146. [Pág. 69 de la traducción]

[24] *Ibíd.*, pág. 147. [Pág. 70 de la traducción]

> una parodia, un cuestionamiento; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito[25].

La oración final del ensayo ubica el futuro de la escritura en el balance entre "la muerte del autor" y "el nacimiento del lector".

No queda muy lejos el ensayo "La muerte del autor" de la citación de este título como eslogan polémico. Barthes estaba escribiendo ya en un estilo polémico, al favorecer síntesis reductoras y juicios rápidos frente a procedimientos más pacientes. Su postura aquí es un tanto la de un portavoz presentando a un público lector amplio (más amplio que el público lector de *Tel Quel*) los resultados de un trabajo más paciente que él mismo y otros estaban llevando a cabo en otros lugares. De hecho, el ensayo comienza con una reflexión sobre un pasaje de *Sarrasine* que después será ampliada en *S/Z* con una lectura línea por línea de esta narración. Una vez que esta situación de producción y recepción es reconocida o admitida –y no hay ninguna razón por la cual no tendría que ser admitida– cualquier disputa sobre sus aceptadas limitaciones está fuera de lugar. Sin embargo, en la medida en que el ensayo también representa o anticipa la polémica que iba a desarrollarse como un acompañamiento a ciertos cambios que estaban teniendo lugar en la práctica de la crítica literaria, y en tanto ese acompañamiento ha tendido a ocupar el centro de atención[26],

[25] *Ibíd.*, pág. 148. [Pág. 71 de la traducción]

[26] El rol de este polémico acompañamiento puede que haya asumido su forma particular en Estados Unidos porque la práctica de la crítica literaria está más confinada ahí en la institución única de la universidad y, consecuentemente, es más proclive a confundir efectos institucionales con criterios de evaluación crítica. Para una discusión acerca de algunos efectos de "mercado" en la teoría literaria americana, véase J. Culler, "Criticism and Institutions: The American University", en D. Attridge, G. Bennington y R. Young (eds.), *Post-Structu-*

hay razones suficientes para revisar más detalladamente algunos de sus puntos.

Barthes despliega dos sentidos del título aparentemente contradictorios a lo largo de su ensayo. Por un lado, la "muerte del autor" se referiría a la ley eidética de cualquier escritura:

> La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe. *Siempre ha sido así, sin duda*: en cuanto un hecho pasa a ser *relatado*, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura[27].

Por otro lado, el sintagma tiene una referencia históricamente específica en la actividad de algunos escritores de finales del siglo XIX y principios del XX (se menciona a Flaubert, Mallarmé, Valéry, De Quincey, Proust y los Surrealistas) que buscaron aflojar el control del Autor –en sí mismo un concepto con una historia específica– en la escritura.

> El *autor* es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo [...] En Francia ha sido, sin duda, Mallarmé el primero en ver y prever en toda su amplitud la necesidad de sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario[28].

Estos dos sentidos del sintagma, si se consideran conjuntamente, implican una cierta narrativa de la verdad en la cual el segundo sentido, el histórico, busca recuperar

ralism and the Question of History, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, págs. 82-100. Por otro lado, en Francia, por ejemplo, precisamente porque la "literatura" está menos institucionalizada, la misma polémica ha involucrado fundamentalmente a los "medios de comunicación" en un grado mucho mayor, aunque incluso con menos prudencia. El ensayo de Barthes lleva el sello de este estilo periodístico.

[27] R. Barthes, "The Death of the Author", *op. cit*, pág. 142. [Pág. 65 de la traducción. Los énfasis son de P. Kamuf]

[28] *Ibíd.*, págs. 142-143. [Pág. 66 de la traducción]

el primer sentido, el no histórico, que había estado perdido u oculto a través de la aberrante invención histórica del Autor. El problema con tal narrativa implícita es que puede asemejarse fácilmente a las narrativas teológicas del mismo tipo que la actividad de escritura "revolucionaria en sentido propio" se supone que está refutando. Más aún, el problema no sólo está latente en el ensayo, sino totalmente explícito cuando Barthes concluye con la figura que él llama el lector, descrito en los términos que ya hemos citado:

> el lector es el espacio mismo en que se inscriben, *sin que se pierda ni una* [*sans qu'aucune ne se perde*], todas las citas que constituyen una escritura; la *unidad* del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas *en un mismo campo todas las huellas* [*dans une même champ toutes les traces*] que constituyen el escrito[29].

No hay nada en el esquema de esta descripción que acuda a detener el colapso definitivo de esta unidad de destinación, el único campo totalizador, en los términos teológicos que pretende refutar o vencer[30]. La necesidad que implica un principio teológico original es, finalmente, la misma necesidad que proyecta una destinación en la que "todas las huellas" de un texto se reúnen "sin que se pierda ni una".

¿Cómo fue que este ensayo acabó diciendo casi precisamente aquello que no quería decir, no habiendo hecho nada más que, quizá, intercambiar la "tiranía" de la idea del Autor por la del lector? Una respuesta radica en la forma de denegación que dicta la noción de un espacio de inscripción ("el lector es el *espacio* mismo en que se *inscriben* [...]") en el que nada se pierde. Para hacer tal

---

[29] *Ibíd.*, pág. 148. [Pág. 71 de la traducción. Añadidos y énfasis de P. Kamuf, excepto en la palabra *alguien*]

[30] Si estuviéramos preocupados por la complejidad del pensamiento de Barthes, más que por la manera en que este ensayo plantea una polémica más general, señalaríamos que esta noción del lector totalizador se activa en *S/Z* sólo para ser abandonada por la arbitrariedad y parcialidad de la lectura descrita en *El placer del texto*. En otras palabras, parece que Barthes ha abandonado el concepto de "lector" totalizador.

afirmación, Barthes tiene que olvidar –perder de vista– la pérdida que él mismo ha nombrado al inicio del ensayo y que ha hecho coincidir con el comienzo de la escritura: "La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en *donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe.* […] [L]a voz *pierde* su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura"[31]. Cuando, al final del ensayo, se dice que el lector es un espacio de inscripción *en el que nada se pierde*, entonces, o esta inscripción no es una escritura (pero, ¿qué significaría esto?), o de hecho sí hay pérdida, registrada por la aseveración de que nada se pierde en una inscripción en que ya está perdida toda huella de "la propia identidad del cuerpo que escribe".

Volviendo al sentido dividido del sintagma del título, "la muerte del autor", podríamos quizá aislar, no la pérdida "en sí misma" (ya que esta pérdida es precisamente irrecuperable), sino la pérdida de la pérdida, la coyuntura en la que una huella o pista converge con otro camino más amplio y desaparece en la dirección –o destinación– general del significado. Recordemos que con esa fórmula Barthes designa tanto una condición necesaria como algo que se asemeja a un acontecimiento histórico que, sin embargo, tiende a encontrarse inserto en una narrativa atemporal de revelación teológica y teleológica. Este "acontecimiento", en otras palabras, se fusiona con una estructura general. Pero hay otro acontecimiento alrededor del cual gira la fórmula sin ni siquiera nombrarlo como tal: no la muerte del autor en general ni como una era en la historia de la literatura o de la teoría literaria, sino la muerte de *este* autor o de *aquel* autor, el que tiene nombre (Stendhal durante la noche del 22 de marzo de 1842) o el que firma, aquel que, sin embargo, incluso cuando firma está

[31] En otro texto, Barthes sitúa el principio de la escritura y, por lo tanto, la muerte del autor, en la ausencia del otro al que se dirige un "discurso amoroso": "Saber que la escritura no compensa nada, no sublima nada, que es precisamente *ahí donde no estás*: tal es el comienzo de la escritura" (R. Barthes, *A Lover's Dicourse: Fragments*, Nueva York, Macmillan, 1978, pág. 100). [Traducción de Eduardo Molina, en *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid y México, Siglo xxi, 1982, pág. 122]

ya muerto antes del acontecimiento. La desaparición de este acontecimiento, esto es, de "la propia identidad del cuerpo que escribe" en el "siempre ya" de su aparición general, es la pérdida que ninguna escritura o lectura puede recuperar, porque ésta es la condición de posibilidad de esas actividades. "Yo" no puedo decir lo que quiero decir. Resta un resto perdido a la destinación del sentido.

La cuestión no puede ser si se está a favor o en contra de este resto. En cualquier caso, resta el resto. Más allá de las apuestas aparentes de una polémica sobre "la muerte del autor", por más oportuno que parezca un "retorno al sujeto" (incluso a un sujeto "cambiado") o a la historia, la pérdida no está para ser remediada, sólo más o menos enterrada bajo los atractivos de una ruptura radical o de un retorno.

Sin embargo, la pérdida de "la propia identidad del cuerpo que escribe", la "desaparición elocutiva del poeta" (*disparition élocutoire du poète*), no desaparece sin un rastro. Eso que llamamos firma, su rasgo o su contrato, traza[32] la desaparición y marca la división del nombre propio allí donde se une con el texto. Aunque el ensayo de Barthes nunca nombra la firma como tal, señala una cierta línea de división entre autor y libro en la que se podría esperar leer una firma: "Cuando se cree en el Autor, éste se concibe siempre como el pasado de su propio libro: el libro y el autor se sitúan por sí solos *en una misma línea*, distribuida en un *antes* y un *después* [*une même ligne, distribuée* comme un *avant* et un *après*]"[33]. Es esta concepción de una división temporal o de una derivación filial la que debe sucumbir a la actividad del "*scripteur* moderno [que] nace a la vez que su texto; [que] no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura". Pero ya antes de este "acontecimiento" en la narrativa implícita de Barthes, podríamos decir, hay la imagen curiosamente ambivalente de "une meme ligne, distribuée", una ambivalen-

[32] En estos párrafos P. Kamuf juega con los dobles sentidos y los parecidos fonéticos entre *trace* (*trazo, huella, rastro*), *to trace* (*trazar, rastrear*) y *trait* (rasgo, característica). [N. de las E.]

[33] R. Barthes, "The Death of the Author", *op. cit.*, pág. 141. [Pág. 68 de la traducción. Énfasis de P. Kamuf]

cia que Stephen Heath acentúa cuando la traduce como "una sola línea dividida" [*a single line divided*]. La lógica de la descripción de Barthes requiere pensar esta singular división o distribución *a la vez como* una concepción pasada y errónea del Autor que precede a lo que viene después, *y como* un marco temporal implícito de esta narrativa que separa la escritura premoderna de la moderna, que distingue el concepto filial de la derivación de la obra respecto a su autor y el nacimiento simultáneo de *scripteur* y texto. Este pasaje, situado en el centro de la polémica, de la muerte del autor al nacimiento del *scripteur*, depende, en otras palabras, del *borrado y reinscripción* de "una sola línea dividida". No es, por lo tanto, un simple pasaje, sino que está en sí mismo dividido por las huellas del autor cuya muerte anuncia. La "sola línea dividida" *nombra la firma sin nombrarla*. Ahí donde un concepto divide la línea entre escritor y texto, antes y después, afuera y adentro, en el punto de división que el ensayo de Barthes supone pero elide en una especie de síncope, una pieza (¿pero una pieza de qué?) cae en la grieta.

Una firma no es un nombre; como máximo es una pieza de un nombre, su citación de acuerdo a determinadas reglas. Pero tampoco es simplemente una pieza de lenguaje común que puede ser recuperada y utilizada por cualquiera para cualquier propósito. Como un guión –una característica–, la firma abre un espacio, une, y disocia. No es, sin embargo, una línea de división ni una línea divisoria –a menos que escuchemos esta frase como una línea que en cada punto se divide a sí misma (pero, como un punto es precisamente la unidad indivisible de esta figura, mejor no intentar medir la firma geométricamente o ubicar su posición en el espacio textual de este modo). Como pieza del nombre propio, la firma apunta, en un extremo, hacia una singularidad propiamente innombrable; como pieza del lenguaje, la firma toca, en su otro extremo, el espacio de libre substitución sin referencias apropiadas. En el límite de la obra, la característica divisoria de la firma tira en ambas direcciones a la vez: apropiando el texto bajo el signo del nombre, expropiando el nombre en el juego del texto. La característica indecible de la firma

debe caer en la grieta de la oposición historicista/formalista que organiza la mayoría de los discursos sobre literatura. Su caso es el del resto, que resta inclasificado tanto por determinaciones de la agencia (biográfica, histórica, política, económica) como por determinaciones de las estructuras de lenguaje formales y arbitrarias.

Glas, de Jacques Derrida, sin duda el trabajo más sostenido y complejo que se haya emprendido sobre esta cuestión, debe por lo tanto mostrarse indeciso en su aproximación a la pregunta "¿Qué resta de una firma?":

> Primer caso: [la firma] pertenece al interior de aquello que se supone que firma (imagen, relieve, discurso, etc.). Está en el texto, ya no signa, opera como un efecto en el interior del objeto, juega como una pieza en aquello de lo que afirma apropiarse o reconducir hacia el origen. La filiación se pierde. La firma [seing] se resta a sí misma.
>
> Segundo caso: la firma se sostiene, como generalmente se cree, fuera del texto. Emancipa también al producto, que puede arreglárselas sin ella, del nombre del padre o de la madre que ya no necesita para funcionar. La filiación, una vez más, es denunciada, siempre traicionada por aquello que la señala[34].

Los dos casos representan dos modos de denegación de los restos de la firma. Como intentos de enterrar estos restos, describen una labor de monumentalización o memorialización, un trabajo que nunca puede completar su tarea de duelo por "la muerte del autor". La diferencia entre estos casos es tópica, esto es, depende de una metonimia espacial para situar la firma dentro o fuera de la obra. La diferencia, sin embargo, es finalmente reabsorbida por el fracaso de ambos tropos topográficos por deshacerse el uno del otro. En el primer caso, que es el del formalismo, la firma se supone que firma desde dentro de la obra; el texto, por tanto, la encierra y la erige

[34] J. Derrida, *Glas*, *op. cit.*, pág. 4 (columna derecha). El original dice así: "Premier cas: elle appartient au dedans de ce (tableau, relief, discours, etc.) qu'elle est censée signer. Elle est dans le texte, elle ne signe plus, elle opère comme un effet à l'intérieur de l'objet, joue comme une pièce dans ce qu'elle prétend s'approprier ou reconduire. La filiation se perd. Le seing se défalque./ Deuxième cas: elle se tient, comme on croit en général, hors texte. Elle émancipe aussi bien le produit qui se passe d'elle, du nom du père ou de la mère dont il n'a plus besoin pour fonctionner. La filiation se dénonce encore, elle est toujours trahie par ce qui la remarque" (pág. 10 de la edición francesa). [N. de las E.]

como monumento. No obstante, si la firma pertenece al interior, no puede entonces apropiarse de la obra, el monumento no recuerda nada fuera de sí mismo, la filiación se pierde y el hilo de la memoria no puede ser rastreado. En el segundo caso, que es el del historicismo, la firma se supone que firma desde fuera, la obra se mantiene al margen y por sí misma, como si ninguna existencia singular, finita o limitante hubiera *maniobrado* [*had a hand*] en su realización. Pero la filiación que el sistema conceptual debe superar, si debe erigirse como verdaderamente general, es traicionada por la marca de la firma que no puede mantener totalmente fuera de su sistema. El primer caso representa la mayor apuesta del discurso literario: la transformación monumentalizante del nombre propio en cosas, en nombres de cosas[35]. Derrida toma el nombre, la firma "Genet", como un intrépido guía de esta obra de nominación. El segundo caso representa la apuesta del discurso filosófico o científico, para el cual el nombre "Hegel" es a la vez el guía indispensable y el resto semiborrado de un linaje patrilineal. Moviéndose entre la pareja de nombres (que son casi imágenes especulares el uno del otro: doble *-e-e-*) y entre sus cadencias alternantes, *Glas* se propone a sí mismo, más que como un discurso, como un instrumento (un instrumento quirúrgico pero también musical, por ejemplo, el estruendoso badajo de una campana doblando) con el cual *enervar* los discursos sobre la autoría textual, desconcertar la institución de los derechos de autor propiamente:

> introducir el tallo muy delicado, apenas visible, lo imperceptible de una fría palanca, bisturí o *estilo*, para enervar [*énerver*: literalmente, remover el nervio, por tanto privar de fuerza; más coloquialmente, poner de los nervios a alguien, fastidiar] y después deteriorar enormes discursos que siempre terminan, aunque más o menos lo nieguen, por la atribución de un derecho de autor: "me viene (de vuelta) a la memoria", la firma [*seing*] me pertenece[36].

---

[35] *Ibíd.*, pág. 2 (columna derecha).

[36] *Ibíd.*, pág. 3 (columna derecha). Los añadidos son de P. Kamuf. El original francés dice lo siguiente: "Entre les mots, entre le mot lui-même qui se divise en deux (nom et verbe, cadence ou érection, trou et pierre) faire passer la tige très fine, à peine visible, l'insensible d'un levier à froid, d'un scalpel ou d'un

De hecho, hay algo enervante en una firma que resta sin regresar a nadie.

Los ensayos aquí reunidos no son instrumentos quirúrgicos, ni pretenden aplicar el instrumento que forjó *Glas*. La referencia a textos sobre la firma firmados por Jacques Derrida es, en la mayoría de los casos, una admisión apesadumbrada de que hay mucho más que decir de lo que se ha intentado hasta ahora[37]. En el mejor de los casos, algunas piezas de las palancas deconstructivas se han insertado en diversos puntos, pero sin ningún cálculo general sobre cuál es la mejor manera de desplazar el peso de los monumentos críticos que sustentan la institución de la autoría.

Sin embargo, si hay una preocupación que puede ser leída como unificadora de estas intervenciones, sería la necesidad, quizá hoy más evidente que nunca, de redistribuir los ingresos o los regresos[38] de la "propiedad" li-

style pour énerver puis délabrer d'énormes discours qui finissent toujours, le déniant plus ou moins, par l'attribution d'un droit d'auteur: 'ça me revient', le seing est à moi" (pág. 9). El juego con el verbo francés *revenir* (regresar y acordarse) no puede mantenerse en español, por lo que optamos por una solución un tanto forzada siguiendo el inglés "that comes (back) to me". Además, el final tiene otras resonancias: si elidimos parte de la frase, obtenemos "ça me revient [...] à moi", es decir, *se me devuelve* (un beneficio o una pertenencia). P. Kamuf recupera más adelante esta polisemia. [N. de las E.]

[37] En la obra de Derrida producida hasta el día de hoy [1988], la firma es una de sus preocupaciones más constantes. Además de *Glas*, *Signéponge/Signsponge* (Nueva York, Columbia University Press, 1984), *The Truth in Painting* (Chicago, University of Chicago Press, 1987), y *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond* (Chicago, University of Chicago Press, 1987) trabajan la firma desde distintas perspectivas. Aunque nuestros propios análisis están todos en deuda con éstas y otras obras, no proponemos aquí una lectura de la teoría de la firma derrideana. Dicha lectura, sin embargo, ha sido llevada a cabo admirablemente por Gregory Ulmer en *Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1985), especialmente en los capítulos 4 y 5, y también en su ensayo "Sounding the Unconscious", incluido en el extraordinario *Glassary*, de J. P. Leavey Jr. (Lincoln, University of Nebraska, 1987, págs. 23-129). [Existe traducción española de *La verdad en pintura* (Barcelona, Paidós, 2001) y de *La tarjeta postal: de Sócrates a Freud y más allá* (Madrid, Siglo xxi, 2001). Para un análisis en español de *Glas* y de otras obras de Derrida en relación a la cuestión de la firma, entre otros aspectos, remitimos a la tesis doctoral de B. Blanco Vázquez, *Geografía de los restos: reinscripciones del duelo en Glas*, UNED, 2011 (N. de las E.)]

[38] En estos pasajes, P. Kamuf, siguiendo a J. Derrida, juega con el doble sentido de *revenue* y *return*, como ya ha hecho al final del prefacio: dichos términos se utilizan tanto en su sentido económico, esto es, como beneficios de la insti-

teraria, o de todo lo que se sostiene por la instancia de la firma. La institución de la autoría ha mostrado una capacidad notable de regresar incluso después de haber sido declarada muerta, y su forma resucitada guarda una destacada semejanza con el constructo ideológico cuyo epitafio Barthes escribió demasiado pronto. La lección sería que la institución autorial y las actitudes críticas que promueve no pueden ser simplemente contrariadas o desestimadas. Tal "estrategia" de oposición ha resultado ser, hasta cierto punto, una anticipación de su propio reverso en una nueva valorización del "autor", del "sujeto histórico" o un "nuevo sujeto", y de la "intencionalidad", entre otros. La simple oposición no puede tomar en cuenta la inscripción necesaria del/la crítico/a en la misma institución a la cual se opone. Por ésta y otras razones, una estrategia deconstructiva es llamada a trabajar, y de hecho está ya en ello, donde quiera que haya sido instituida la lógica de supuestos contrarios u oposiciones en el terreno de las diferencias, de las contaminaciones, de las repeticiones y de las citaciones de la textualidad general. El texto general no regresa a nadie; no hay firma que lo cierre o que le dé su *coup d'envoi.* Más bien, inscribe y limita lo que llamamos firmas; esto es, les da al mismo tiempo la ley de su posibilidad e imposibilidad.

La cuestión aquí no es proponer un programa teórico con el cual se redistribuyan las agencias textuales. El punto es, precisamente, que tal "programa" ya está en efecto, y ya se sienten sus efectos. Aunque estos efectos puedan estar determinados estructuralmente, tienen sin embargo una tendencia a la aceleración históricamente marcada en una era que ya no es la de la reproducción mecánica, sino la de la electrónica. La ley positiva del *copyright* es solamente un área sintomática de la incapacidad general de

---

tución autorial (*return* significa *rendimiento* o *devolución* y, tanto en inglés como en francés, *revenue/revenu* significa *ingresos, retribución*) como para nombrar el *regreso* o la reaparición de una figura autorial a la que, al final del texto, se alude como *revenant* (en francés, *fantasma*, pero también participio presente de *revenir* que, como hemos visto, significa tanto *volver* como *acordarse*). En los casos en que prima el sentido económico, y en los que la gramática española lo permite, hemos optado por traducir *to return* como *retribuir*, para conservar en alguna medida su segundo sentido. Si no, optamos por *regresar.* [N. de las E.]

un marco conceptual para sustentar o contener la *función autor* diseminada por modelos y composiciones asistidas por ordenador, reproducción de vídeo, bancos de datos hipertextuales, nanotecnología y demás[39]. Todo esto no es del todo nuevo, pero la institución de la autoría ha estado mostrando, de un tiempo a esta parte, la tensión que provoca la presión incrementada sobre todos los profundos hábitos de pensamiento protegidos por tal institución. Parece que la elección está entre derribar su estructura debilitada para dar paso a algún nuevo constructo, y remendar las muy evidentes grietas con nuevos materiales cuyas virtudes constructivas habían sido pasadas por alto hasta ahora. Ambos proyectos, sin embargo, corren el riesgo de pasar por alto, una vez más, la no-totalización de la estructura que, como la Torre de Babel, tendrá que caer antes de imponer los nombres de sus autores, constructores o arquitectos[40]. De este modo, tales estructuras ya se están necesariamente deconstruyendo a sí mismas, desplazándose alrededor de ciertos ejes que, como palancas, están al mismo tiempo fuera y dentro de los sistemas que fracturan. La deconstrucción, como su nombre indica, no es solamente la destrucción de un antiguo programa, o el establecimiento de uno nuevo. Su fuerza no es precisamente la de un programa o un proyecto, sino la de una novedad no programada que surge ahí donde lo antiguo se ha desgastado sin ceder todavía el espacio a una estructura estable y reconocible. Su forma, si es que la tiene, es la de pedazos que son a la vez fragmentos de una totalidad que nunca fue y piezas de un todo que no puede engar-

[39] Para predicciones entusiastas sobre el futuro de tal tecnología, véase K. E. Drexler, *Engines of Creation*, Nueva York, Anchor, 1986.

[40] "La 'torre de Babel' no representa simplemente la multiplicidad irreductible de lenguas; exhibe una *incompletud*, la imposibilidad de terminar, de totalizar, de saturar, de completar algo del orden de la edificación, la construcción arquitectónica, el sistema y la arquitectura. Lo que la multiplicidad de idiomas realmente limita [...] es también un orden estructural, una coherencia de construcción. Hay entonces (permitámonos traducir) algo así como un límite interno a la formalización, una *incompletabilidad* de la estructura de construcción [*constructure*]. Sería fácil, y hasta cierto punto justificable, ver ahí la traducción de un sistema en deconstrucción" (J. Derrida, "Des tours de Babel", en J. F. Graham (ed.), *Difference in Translation*, Ithaca, Cornell University Press, págs. 165-166. [Existe traducción en *E.R. Revista de Filosofía*, 5, 1987, págs. 35-68]).

zarse. Esta es, por lo menos, la apuesta de estas piezas de firma[41].

Hemos aludido a algunas de las palancas deconstructivas que pueden aplicarse a manera de denegaciones, creando así una polémica alrededor de la fórmula "la muerte del autor". Otras piedras de toque aparecerán como principios modeladores de las tres secciones que conforman el libro.

La primera parte, "Rousseau y la firma moderna"[42], propone que una fase histórica del concepto de "autor" encuentra un emblema en el problemático nombre de Rousseau. En gran medida, la tiranía del Autor a la que Barthes se refiere ha sobrevivido en la figura instalada por la noción rousseauniana de la expresión del "yo interior" del escritor. Esto no quiere decir que la tiranía que se desencadenó después pueda retrotraerse hasta un sujeto tirano, por ejemplo, Rousseau, el cual, si no fue exactamente una víctima de la autoría, tampoco fue apenas su beneficiario. La firma "Rousseau" indica más bien un encuentro espectacular entre la apropiación del texto por el nombre y la expropiación del nombre por el texto. El texto a/expropiado, además, tiene que ser leído a la vez en el sentido limitado de las obras que Rousseau escribió y firmó, y como texto general en el que esas obras y esa firma tenían que ser inscritas. En particular, es a los conceptos emergentes de "propiedad literaria" y "droit d'auteur" (derechos de autor) que la firma Rousseau debe ser referida *por*

---

[41] Se pueden encontrar piezas de la firma visiblemente esparcidas por los efectos de ese otro límite, aquel que se supone divide pintura y escritura, imagen y significado. En "Esquisse d'une typologie", Jean-Claude Lebensztejn concluye su tipología de la "motivación o no motivación de la firma en pinturas" con el ejemplo de *Zerbrochener Schlüssel* (llave rota) de Paul Klee, que pone radicalmente en cuestión esta división entre firma intencional e involuntaria: "Toda la pintura, incluyendo su título, constituye una firma-pictograma: Klee roto. La llave rota [*clef*] de Klee roto [...]. Entre los signos de la pintura, se puede leer lo que parecen letras que han explotado: K, L, fragmentos de E [...]. Para llegar a este punto, la oposición semiótica entre imagen y escritura tenía que ser cancelada. Ya no están opuestas, y ya no necesitan aislarse o integrarse la una en la otra. Un mismo espacio de no representación las fusiona; y ese espacio de ahora en adelante engulle la tipología de la firma" (*La Revue de l'art*, 26, 1974, págs. 55-56). Véase también el resto de este número de *La Revue de l'art* dedicado a la firma en la pintura.

[42] "Rousseau and the Modern Signature", págs. 23-120. [N. de las E.]

ley, una ley que en sí misma contiene todo tipo de firmas como marcas de apropiación/expropiación. La cuestión surge (más pertinentemente en referencia a *El contrato social*) de la firma que valida la ley respecto a la firma en una analogía con la propiedad. Cuando considero el establecimiento de la determinación legal de la propiedad literaria, me interesan cuestiones que no sólo se refieren a su importancia histórica o "historicista". Más bien, esta consideración constituiría también el prolegómeno de una necesaria reelaboración de la problemática "propiedad literaria", que el tratamiento legal moderno continúa entendiendo (a pesar de la insuficiencia del modelo, hoy más obvia que nunca) según el aparato conceptual de la autoría como propiedad garantizada por la firma[43].

Pero también es la condena de *Emilio* y la expedición de una orden de arresto de su autor lo que acentuó la condición expropiada de su firma. En su velatorio y con la disolución del nombre "Rousseau", que es el legado ambiguo de esa firma, se vuelve posible leer, si no todavía una afirmación mallarmeana de la dispersión del autor, sí por lo menos indicios ineludibles de que la firma tiene lugar, si es que tiene lugar, en una diferencia con ella misma y una apelación al otro.

Estos indicios se exploran en términos de diferencia sexual en la segunda parte, "Nadie firma por el otro"[44]. La ruptura que afectó la propiedad de la firma de Rousseau ya ha revelado el sistema de exclusiones que determina el nombre y la voz de la mujer como fuera de la ley, como forajida [*outlaw*]. Dos ensayos, sobre Baudelaire y Virginia Woolf, ponen a prueba aún más la necesaria deconstrucción de este sistema al considerar obras que están en sí

---

[43] Los estudios de crítica legal podrían proporcionar una abertura a tal reelaboración conjuntamente con el cuestionamiento, ya comenzado, de los modelos legales de contrato y propiedad. Para un panorama de este modo de cuestionamiento, véase R. Mangabeira Unger, *The Critical Legal Studies Movement*, Cambridge y Londres, Harvard University Press, 1986.

[44] O *para* el otro: "No One Signs for the Other". Este apartado contiene "Baudelaire au fémenine" (págs. 123-144) y "Penelope at Work" (págs. 145-173). Una versión preliminar del ensayo sobre Baudelaire se publicó inicialmente en *Paragraph*, 8, 1986, págs. 75-93, mientras que una versión más corta del segundo ensayo apareció en *Novel*, 16, 1982, págs. 5-18. [N. de las E.]

mismas modeladas según sus demandas. Para uno y para la otra, la misma posibilidad de la firma es su divisibilidad por el afuera excluido: la voz de una mujer en Baudelaire, la ley de un hombre en Woolf. Se sugiere que la función de la apelación y del apóstrofe para Baudelaire, y de la interrupción para Woolf, son instancias de firma en las que *nadie* firma, en las que la singularidad se traza en el encuentro con la finitud que ya la divide. En el contexto de estos dos ensayos, se pueden leer ciertas preguntas dirigidas al establecimiento de la escritura de mujeres como determinada por la identidad de la firma, a "la explicación de la obra [que] se busca siempre [en el hombre o la mujer] que la ha producido"[45], en la frase de Barthes de hace veinte años[46]. La enervación de un discurso que (una vez más) identifica sus mayores apuestas con la subvención de la propiedad y la clasificación de los sujetos constituye, por lo tanto, una suerte de horizonte en estos ensayos.

La tercera parte, "Teorías de resistencia"[47], se enfrenta con este discurso en un intento más directo por enervarlo. Yuxtapone lecturas de dos ensayos cuyos títulos anuncian una lucha: "En contra de la teoría", de Robert Knapp y Walter Benn Michaels, y "La resistencia a la teoría", de Paul de Man[48]. El término abiertamente oposicional o po-

[45] La versión citada por P. Kamuf introduce la diferencia de género ("in the man or woman who produced it"), pero tanto el original francés como la traducción castellana recurren únicamente al masculino: "du cotê de celui qui l'aproduite"; "en el que la ha producido". [N. de las E.]

[46] Me ocupé de esta cuestión más directamente en "Writing like a woman" (S. McConell-Ginet, R. Borker y N. Furman (eds.), *Women and Language in Literature and Society*, Nueva York, Praeger, 1981, págs. 284-299. [Existe traducción española en "Escribir como mujer", M. Fe (coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas*, México, FCE, págs. 204-227]), y en "Replacing Feminist Criticism", *Diacritics*, 12, Verano 1982, págs. 42-47.

[47] "Resistance Theories", compuesto por "Floating Authorships" (págs. 177-200) y "Pieces of Resistance" (págs. 201-227). El primer ensayo fue publicado anteriormente en *Diacritics*, 16, 1986, págs. 3-13 y el segundo, en W. Godzich y L. Waters (eds.), *Reading De Man Reading*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, págs. 136-154. [N. de las E.]

[48] S. Knapp y W. Benn Michaels, "Against Theory 2: Hermeneutics and Deconstruction", *Critical Inquiry*, 14, otoño 1987, págs. 49-68 y P. De Man, *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983. [Existe traducción de éste último como *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor, 1990]

lémico "en contra" en el primer título es desplazado por el segundo, el cual reposiciona el debate sobre la teoría en un terreno que parece más bien subterráneo [*underground*], en los fundamentos inconscientes de la "resistencia". Las apuestas en la lucha, sin embargo, se sitúan precisamente en la admisión o denegación de tal subterráneo como una fuerza de significado que no necesariamente es retribuido a la agencia humana. Cuando puede mostrarse que la denegación de significado no intencional debe construir su argumento a partir de todo tipo de significados no intencionales, el resultado es, efectivamente, un efecto enervante. El efecto es el de un discurso atormentado por el fantasma del autor cuya desaparición se ha velado o denegado.

Si el fantasma del autor asume aquí varios nombres (Baudelaire, Woolf, Wordsworth), hay uno que regresa e insiste: Jean-Jacques Rousseau. Habiendo quedado "atrapado", en la primera parte, en el intento de tramar su propio retorno y dispersado en los restos de su firma, Rousseau regresa en las páginas finales como un fantasma (en francés, un *revenant*), no habiendo quizá dejado nunca realmente la escena de estas lecturas. Su espectro resurge, precisamente, en la escena de la lectura, tomada alegóricamente (y retomada por De Man) como escena especular de encuentro entre dos sujetos intencionales, dos hombres. Quizá Rousseau *nombra* la experiencia de la lectura de firmas, esto es, describe el mecanismo identificatorio que dirige este acto de lectura y a la vez da su propio nombre a la figura de Autor que aparece en el espejo.

¿Pero no hay siempre algo fantasmal en una firma escrita "basándose en la muerte de alguien que jamás ha estado vivo"? Es un recordatorio o resto enervante, un fragmento que nunca fue totalmente de la totalidad, ya sea ésta el autor o la obra. Leer piezas de firma no puede, por lo tanto, ofrecer un método de exorcismo, de restitución o de cualquier otro rito llevado a cabo en vistas a alguna vida eterna. La apuesta es de otro orden, en el cual no está en juego la línea entre la vida o la muerte, sino precisamente la línea de su separación, una "sola línea dividida".

CURRICULUM VITAE. NOTAS PARA UNA DEFINICIÓN DEL "CASO DE AUTOR"*

Eleonora Cróquer Pedrón
Universidad Simón Bolívar

Toda labor crítica, toda labor intelectual es una suerte de autobiografía.
Y como ya se sabe, toda autobiografía es ficcional.
Hugo Achugar[1]

No quisiera comenzar el presente conjunto de reflexiones, reunidas en torno a algunos "casos" entrañables de la literatura y el arte latinoamericanos de hasta mediados del siglo xx, "casos de autor"[2] por todos conocidos, que han ido acompañando mis sucesivas incursiones en la historia cultural de América Latina –y en sus maneras de habitar libidinalmente lo social–, sin antes hacer inventario de esa otra historia, historia de vida que se sintetiza, borra, desvía, confunde aquí, en la escena de la crítica y la investigación sobre el significante en Ⱡa Cultura. En gran medida fortuitos y contingentes, contaminados por

---

* Este artículo es el primer capítulo del volumen inédito *Caso de autor. Armando Reverón (1889-1954), entre otros entrañables de la literatura y el arte.* Lo reproducimos con autorización de la autora.

[1] H. Achugar, *La biblioteca en ruinas. Reflexiones culturales desde la periferia*, Montevideo, Trilce, 1994.

[2] "Caso de autor" es la categoría que cristaliza en el siguiente recorrido. Se refiere a un tipo particular de autoría literaria y artística que se verifica en la historia cultural latinoamericana de las primeras décadas del siglo xx, excesiva con respecto a la *función autor* discutida por Foucault en textos claves (véase M. Foucault, "¿Qué es un autor?", en *Conocimiento y literatura*, Mérida, Universidad de Los Andes, 1999 [1969] y M. Foucault, *El orden del discurso*, Buenos Aires, Tusquets, 1992 [1970]). El "caso" sería, desde la perspectiva que en el presente artículo se desarrolla, un archivo –híbrido y heterogéneo, abigarrado y heterotópico– que termina convirtiendo el acontecimiento del cual se supone da cuenta (la obra-vida de un creador excéntrico) en una extraña configuración de "texto-con-cuerpo", un corpus, que no sólo habla de tal existencia excéntrica, sino que da de qué hablar a la cultura. Un archivo en el cual se constata la dual composición de una posición autorial donde el discurso se (con)funde con la vida.

las circunstancias de su hallazgo y afectados por su ir sucediéndose en el tiempo, e impactando el ojo y el oído de quien mira y escucha cada vez, me refiero a los textos que han ido dando lugar en mi trabajo no tanto a la persecución de alguna verdad aún por descubrir, cuanto al deseo de desfigurar las que, petrificadas, insisten en reclamar un lugar entre nosotros. Y me refiero, asimismo, al Objeto de algún modo suscitado por el trayecto de estas lecturas: el "caso de autor", sintomático Objeto de Ła Modernidad latinoamericana, que abre un resquicio de reconciliación posible para con sus restos[3].

Un apunte inicial se impone al respecto: una primera observación medular. Bien sea que hablemos de esa Modernidad periférica, que Beatriz Sarlo[4] refiriera a las asimetrías e inconsistencias de los procesos de modernización en la Argentina de entre los siglos XIX y XX, o a la que tanto Julio Ramos[5] como Raúl Antelo[6], por citar dos vías alternas, mostraran más bien como descentrada, dislocada y, en gran medida, impropia, apropiada y reapropiada, traducida e interpretada, a la vez novedosa y fuera de quicio, sujeta a los devenires y experimentaciones de su intrínseca bastardía, el "caso de autor" se presenta como portador de una singularidad "autoral" al interior del canon latinoamericano; y, a la vez, como impronta de un "exceso de autor" en el campo cultural de América Latina: una histérica, una mujer desgarrada, una actriz, un loco, un indigente, una extranjera... y el impacto que causaran en su entorno literario y artístico local y continental. En esos términos –términos de un tipo de aislamiento muy particular; una soledad, más bien– se cifra su permanencia en el tiempo. "Caso de autor", pues, presencia *no anudada* en

---

[3] Utilizo la misma grafía empleada por Lacan en la máxima de la cual se sirve para deconstruir la perspectiva decimonónica de lo femenino en tanto que trascendente ontológico –"Ła Mujer no existe"–; y lo hago para señalar la falibilidad estructural de cualquier absoluto, imaginaria y/o fantasmáticamente articulado: Ła Nación, Ła Modernidad, Ła Cultura.

[4] B. Sarlo, *Una modernidad periférica. Buenos Aires: 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

[5] J. Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

[6] Véase R. Antelo, *Na Ilha de Maratapá*, São Paulo, Editora HUCITEC, 1986.

el *continuum* de la historia cultural a la que, sin embargo, no puede dejar de pertenecer: gastado y estático, como a la espera de alguna invitación a ser (re)presentado de nuevo en la escena de Ła Cultura nacional; extraño y obsoleto, anacronismo esculpido en cera. Y opaco, como un resto material indigerible, inasimilable, inmutable –una suerte de síntoma o de fantasma (*Pathosformel*, según lo concibiera Aby Warburg)– llamado a dar testimonio de sí, una y otra vez, entre nosotros; y marginalmente: dejando un rastro respecto de las rutas diversas, los desvíos por los cuales América Latina ha vivido su propia experiencia de lo moderno.

*

Como demostrara Walter Benjamin en su conocida carta de 1934[7], una historia de vida en la cual se entretejen textos y Objeto como momentos propios de lo biográfico termina siendo razón de ser última del discurso, y causa responsable del pensamiento que se pliega y despliega en las formas de su expresión. Pero, además, tal historia así revisitada involucra la necesaria puesta en funcionamiento de una serie de asociaciones afectivas y conceptuales –vitales, políticas– que, articuladas en la ficción de una arqueología (im)pensable –o de un retorno ficticio, si se prefiere, a la inquietud de origen–, pueden llegar a proyectar, sobre la palabra que uno profiere en la soledad de la escritura, cuanto menos la fantasía de un diálogo.

Dos nombres se cruzan y contaminan en el relato que propongo como preámbulo: Jacques Lacan (1901-1981) y Gilles Deleuze (1925-1995). Lacan: el más freudiano de los psicoanalistas, cual se imaginó a sí mismo y autoproclamó en el seno de la sociedad psicoanalítica internacional desde muy tempranamente. El obseso por las psicosis –las mismas que Freud, un "Padre" demasiado severo y atado a la racionalidad positiva del siglo XIX, declarara *ilegibles* desde el comienzo–. De igual modo, el obseso por el goce de la histérica –ese mismo goce fálico

[7] W. Benjamin, *Selected Writings*, Cambridge, Harvard University Press, 1996 [1938-1940], vol. 4, págs. 381-385.

(des)colocado en cuerpo de mujer–, que marca el nacimiento del psicoanálisis hacia las primeras décadas del XX[8]; y "exceptúa" a la histérica del mundo obrado por el "Sujeto"/Ła "Cultura", quiero decir, tal como fueron concebidos por el Humanismo de tradición renacentista y el Racionalismo misógino posterior. Lacan, además: el "causante"/fundador de una Escuela de extraña ortodoxia profesional sostenida por la enseñanza, la investigación y la práctica, al margen de la institución universitaria y de la propia organización colegiada de la disciplina, y más bien cerca de otras manifestaciones convulsivas que se produjeron alrededor del Mayo francés. El maestro de los cigarros enrevesados y las convicciones férreas; el de las palabras herméticas; el de las sentencias casi oraculares: amigo/rival de Bataille; espectador único de *El origen del mundo* (*L'origine du monde*, Gustave Courbet [1866]); teórico de lo Real[9].

Deleuze, por otra parte: el más militantemente artista de los filósofos de su generación. El analista de lo esquizo –"eso" cuya naturaleza es la fuga–. Deleuze: lector de Kafka y Sacher-Masoch; de Melville y Lewis Carroll; de Lacan y de Foucault. Deleuze: el suicida. Y, en definitiva, el ideólogo que, siendo sobre todo lector crítico del inconsciente cultural de Occidente y del poder que lo organiza, identifica en la expresión libertaria y anarquista de algunos textos literarios y artísticos de la alta Modernidad una salida –una potencia– a favor de su "salud" humana y política. O sea: una manera de hacer manifiesta la existencia incuestionable de otras formas de vida sumergidas, difusas, ambivalentes y/o ambiguas, de cara a una comunidad por venir; así como de otros modos de pensamiento, expresión y relación con el significante en el seno de lo común. O sea: de esos exabruptos de intensidad diferenciada en los cuales algo del orden de lo Real acontece. O sea: irrumpe de pronto en la "cosa" biopolítica hegemónica –y mortífera– de vigilancia y control del individuo, tan

[8] S. Glasman, "Prólogo", en L. Israël, *El goce de la histérica*, Buenos Aires, Editorial Argonauta, 1974.

[9] E. Roudinesco, *Lacan. Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

exhaustivamente desmontada por Foucault. Ambos, pues, en conjunto: el uno y el otro, fraguando fascinaciones mutuas, distancias y cercanías varias. Y cada uno, por su lado, horadando ojos y oídos sin clemencia con el espolón de su singular radicalidad.

La circunstancia de esta coincidencia, decía en líneas anteriores, articulada en el tiempo del relato, termina pulsando tras la manera de asumir un nuevo acercamiento –¡uno más!, ¡hoy en día!– a autores como Delmira Agustini, Frida Kahlo, Teresa de la Parra, Armando Reverón… o a otros, más inexpugnables y menos proclives a encajar en el esquematismo sentimental de lo mediático, otros más contemporáneos, además, como Bárbaro Rivas y Clarice Lispector –casi demiúrgicas figuras, fetiches indiscutibles del patrimonio cultural latinoamericano, más o menos ofrecidas como mercancía para el consumo de toda una burguesía media en ascenso–. Un acercamiento que opta, entonces, por abordarlos en tanto que "casos" de autoría literaria y artística "excéntrica" de la modernidad latinoamericana: "*Casos de autor*", construidos en complicidad entre las "personas biográficas" en las que encarnaron y los agentes que les abrieron un espacio "condicionado" de participación cultural en el campo[10].

Prácticamente desde su primera aparición en público hasta nuestros días, con mayor o menor énfasis, Delmira, Frida, Teresa, Armando, Bárbaro, Clarice… son *dados a ver* en el marco de un particularizado espectáculo de sí; y a partir de toda una retórica/erótica de la antesala. Como si fueran el punto de fuga único –a veces lacrimoso, a veces sórdido, a veces fascinante, a veces encandilador, a veces punzante– de una homogénea y homogeneizante, una contenida "composición" de lo identitario.

[10] Véase, E. Cróquer, "Casos de autor: anormales/originales de la literatura y el arte (III). Allí donde la vida (es) obra", *Voz y escritura. Revista de investigaciones literarias*, 20, 2012, págs. 89-103; E. Cróquer, "Poner el cuerpo/Hacer semblante. Algunas consideraciones en torno a la Autor(a) latinoamericana", en C. Díaz Orozco (comp.), *Mirar las grietas. Diálogos interculturales en la Venezuela contemporánea*, Mérida, Universidad de los Andes, 2005, págs. 111-126; y E. Cróquer, "El caso del artista (en su escenario) de trapo: Armando Reverón o El oscuro poder de la mirada", *Escritos. Revista universitaria de arte y cultura*, 21-22, 2005, págs. 209-225.

En efecto, tardorománticos, tardoimpresionistas o tardoexpresionistas… postmodernistas o transvanguardistas, aparecen marcados por ciertas circunstancias vitales *descentradas*: la "histérica feminidad" de Delmira y/o de Teresa; el múltiple "desgarramiento" de Frida; la "locura" de Armando; las "alucinaciones" de Bárbaro; la "extranjería" de Clarice. Singularidades subjetivas que, entre otras cosas, pulsan modernamente por encontrar un espacio de expresión (más allá de las representaciones) en la literatura y el arte de la época. Estos autores son "raros" de la vida cultural latinoamericana de su tiempo –en el sentido que le diera Darío al término en 1896[11]–. Artistas (la poetisa, la intelectual, la pintora, el genio, la pitonisa, el iluminado) de la vida "moderna"; es decir, artistas cuya vida y obra se van confundiendo en un trabajo significante metonímicamente articulado, como el que mostrara en público y *ex profeso* el Baudelaire de la *París, capital del siglo XIX*, según Benjamin, o el que Baudrillard identificara en Andy Warhol, el último de los modernos, en su opinión[12]. Pero, además, son (y siguen siendo) "casos" conocidos (y gozados) por casi todos desde el principio. "Casos", en efecto, "entrañables" para toda una comunidad que los asume (y los consume) como parte de sí misma –de sus afectos más primarios: de su intimidad, de su "entraña"–.

"Casos de autor", pues, aporéticos, en los que nada nuevo hay ya por descubrir; pero respecto de los cuales resulta imposible tomar una decisión categórica: conjuntar, clasificar, definir. Como esos otros que habitan también solitarios, inclasificables, inexplicables y bizarramente embalsamados con el traje de su afección/afectación característica, el museo de cera de Ła Historia cultural de América Latina. Es decir: esos "otros" que mostraron y han seguido mostrando después su semblante –su "(a) parecer"– ante los ojos seducidos de un público que les concede la mirada, sin saber muy bien a cuenta de qué.

[11] R. Darío, *Los raros*, Buenos Aires, Losada, 1994 [1896].

[12] J. Baudrillard, *La ilusión y la desilusión estéticas*, Caracas, Monte Ávila editores, 1997.

A la manera de un gran “Otro” superyoico y feroz, temible en mayor o menor medida, el “caso de autor” parece susurrarle a ese público cultural que lo acoge: “Goza tu síntoma (ante mí)”[13]… El de la mexicana Frida Kahlo[14], por mencionar uno, descoyuntada en cuerpo y alma, dividida y auto-lacerada por las fatalidades de la historia, del cuerpo y de las pasiones durante las primeras décadas del siglo XX, y en el México convulsionado por los aires de la Revolución. O el de la uruguaya Delmira Agustini[15], de rostro ensangrentado y semidesnuda sobre la alfombra anónima de un cuarto de alquiler de los suburbios en el Montevideo del Novecientos... Pero también el de Teresa de la Parra[16], múltiple y multiplicada en las variaciones de sí que le permiten vivir en la errancia de eso que aparece para desaparecer minutos después: fort/da del desnudo femenino en ella encarnado. Y el de Reverón[17], perdido entre los trapos de El Castillete, enceguecido por la luz del trópico y atormentado por los objetos. Y el de Lispector[18], con su rostro eslavo y sus erres accidentadas, siempre de cara a la cámara con el hieratismo de esfinge que la caracterizó, y hablando la lengua de un continente oscuro… O el de Bárbaro Rivas[19]: sucio, indigente, radicalmente pobre y alcohólico, presa de arrobamientos místicos y/o de la experiencia intoxicada del horror de sí.

*

[13] S. Žižek, *Mirando al sesgo*, Madrid, Paidós, 2000 [1991].

[14] E. Cróquer, “Velado y obsceno, el cuerpo escrito de Frida Kahlo”, *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 13, 1999, pág. 13.

[15] E. Cróquer, *Escrito con rouge. Delmira Agustini (1886-1913), artefacto cultural*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2009.

[16] E. Cróquer, “Poner el cuerpo/Hacer semblante”, *op. cit.*

[17] E. Cróquer, “El caso del artista (en su escenario) de trapo”, *op. cit.*, págs. 21-22; y E. Cróquer, “Casos de autor: anormales/originales de la literatura y el arte (III)”, *op. cit.*

[18] Véase E. Cróquer, *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad (Clarice Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa)*, Chile, Cuarto Propio, 2000.

[19] E. Cróquer, “Intervenciones desde la crítica. Armando Reverón/Bárbaro Rivas, un ejercicio visual”, en A. Carosio, C. Banko y N. Prigorian (coords.), *América Latina y el Caribe. Un continente, múltiples miradas*, Buenos Aires, CLACSO-CELARG, 2014.

Según expone Juan David Nasio en el volumen *Los más famosos casos de psicosis*[20], el "caso" es

> el relato de una experiencia singular, escrita por un terapeuta para *dar testimonio de su encuentro con un paciente* y *apoyar una innovación teórica*. Ya sea que se trate del informe de una sesión o del desarrollo de una cura, ya sea que constituya la presentación de la vida y de los síntomas del analizando, *un caso es siempre un escrito que*, en virtud de su modo narrativo, *pone en escena una situación clínica que ilustra una elaboración teórica*. Por ello, podemos considerar el caso como el paso *de una demostración inteligible a una presentación sensible*, como la inmersión de una idea en el flujo móvil de un fragmento de vida y concebirlo, finalmente, como la pintura viva de un pensamiento abstracto[21].

Nasio continúa, más adelante: "que un caso tenga una función *didáctica* –por ser un ejemplo que respalda una tesis–, una función *metafórica* –porque es la metáfora de un concepto– y hasta una función *heurística*, como destello que está en el origen de un nuevo saber, no impide que el informe de un encuentro clínico nunca sea el reflejo fiel de un hecho concreto y que sea en cambio su reconstitución ficticia. El ejemplo nunca es un acontecimiento puro; siempre es una historia modificada"[22]. Desde esta perspectiva, como propone André Jolles[23], puede ser pensado como una de las *formas simples* del relato. La forma de un discurso donde lo "indecidible" se convierte en pretexto para una repetición infinita. Y, en términos más bien foucaultianos, como un dispositivo de vigilancia y control social: la figura representada al interior del caso es siempre la de un "anormal" –que constituye siempre, recordemos, un "problema" biológico, jurídico y/o moral–[24]. Pero, además, desde la óptica de un Didi-Huberman o un Žižek, como el lugar donde se hace material un tipo de relación en gran medida perversa entre lo que es dado a

---

[20] J. D. Nasio (coord.), *Los más famosos casos de psicosis*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

[21] *Ibíd.*, págs. 15-16. El énfasis es mío.

[22] *Ibíd.*, pág. 23.

[23] A. Jolles, *Formes simples*, París, Seuil, 1972 [1930].

[24] M. Foucault, *Anormales. Curso en el Colegio de Francia, 1974-1975*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

ver en una vitrina y lo que nos mira (e interpela) desde ese lugar de "exterioridad" localizada[25].

El "caso de autor" funcionaría, entonces, como una suerte de máquina de *rostrificación*[26]: un conjunto de operaciones simbólicas e imaginarias puestas al servicio de la domesticación de eso que "hace carne" en el "autor del caso": la "inquietante extrañeza" que produce ese "único" de entre todos los otros que se anudan socialmente a su alrededor. En efecto, como todo "caso", cada "caso de autor" es singular; toda vez que su acontecimiento confiscado señala lo que de él resulta irreductible a una norma. Un autor que cuestiona la categoría misma que lo define, sin por ello dejar de serlo. O un autor díscolo y/o bastardo y/o ilegítimo, si se prefiere, que irrumpe y/o interrumpe el curso "natural" del mundo, el serio ordenamiento de las lógicas y los discursos que se despliegan a partir de ellas. Así, la excesiva y excedente corporalidad de una Frida supererótica y enferma *irrumpe* en el causalismo rígido, dogmático y monumental del muralismo social mexicano –arte de tesis, de fundamentos– con su manifiesta predilección por lo íntimo, lo diminuto, lo orgánico, lo visceral. Y así, la histérica duplicidad de semblantes de la "cursi" y "recién vestida" (como la pensaran las élites intelectuales de su época) poetisa del Novecientos uruguayo, Delmira, no deja de *interrumpir* con el exceso de sus "actitudes pasionales" la seria y contundente polémica intelectual de entre siglos sobre el futuro de Ła Nación, en la que se concentraban los académicos, intelectuales y escritores que le eran contemporáneos.

En este sentido, parecería que lo que el "caso de autor" contiene es la "sintomática" manifestación de un destello de salud, después de todo –de lo *anomal*, que diría Deleuze[27], cuando se refiere a Bartleby, el escribiente pro-

---

[25] G. Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Paidós, 1997 [1992].

[26] G. Deleuze y F. Guattari, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, València, Pre-Textos, 1994 [1968].

[27] G. Deleuze, "Bartleby o la fórmula", en *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo*, València, Pre-Textos, 2000.

tagonista del relato homónimo de Melville, capaz de desquiciar al obsesivo abogado que se siente responsable de/por él, quién sabe por cuál razón–. Una representación que, si bien nos remite a la estructura de poderes que la produce, no deja por ello de recordarnos la enorme potencia política y estética que ese su ser también huella de un acontecimiento "otro" *entraña.* Y en este sentido, por lo tanto, cada "caso de autor" merece sus propios protocolos de lectura –una lectura que, cuando lo que quiere es remover el aparato gastado de una figura repetida hasta el agotamiento, no puede otra cosa que, cada vez, "dejarse llevar" por lo que su singular contextura, las formas de su singularidad, susurran–.

*

Hacia 1992, y a partir de mi ingreso en la Maestría en Literatura Latinoamericana de la Universidad Simón Bolívar (Caracas-Venezuela), los referentes Lacan/Deleuze, que hacían del análisis del discurso una práctica creativa y plena de posibilidades, ya comenzaban a anudarse en torno a una manera de pensar la máquina de articulaciones simbólicas y usos imaginarios que es Ła Cultura. Es decir: no desde lo que constituye su norma, aunque también, sino a partir de lo que en ella hace "excepción". En términos lacan-deleuzianos: *eso* Real, que quiebra lo imaginario del reconocimiento ideológico (identitario) y pone en jaque la capacidad representacional de lo simbólico (de aprehender/saber/significar/nombrar/contener/controlar/poseer los acontecimientos del mundo). O, más aún: "eso" que de Ła Cultura retorna a la manera de un acto terrorista, más allá de los problemas del poder y de la práctica política –como una enorme Moby Dick de dimensiones inauditas y energía devastadora–.

Un evento fue fundamental al respecto: el *Simposio sobre Literatura y Cultura latinoamericanas del Siglo XIX*, realizado en Caracas en 1993, y organizado por Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Montaldo y María Julia Daroqui, grupo de investigadores sólidos que en ese mo-

mento llevaba adelante un proyecto de alto alcance en el campo intelectual venezolano, entre la teoría crítica y la historia cultural latinoamericana: la apertura de los estudios literarios desde y sobre América Latina hacia un enfoque más culturalista de las significaciones ficcionales; y, en consecuencia, inserto en un amplio espectro de diálogo internacional[28]. En este encuentro, interesante y eufórico, se desplegaron las *voces* de una serie de intelectuales cuyas maneras de leer al sesgo objetos más bien transversos de Ła Cultura me resultaron fascinantes –los polifónicos recorridos de Rafael Castillo Zapata, las estereoscopías de Raúl Antelo, los deslizamientos de Julio Ramos, las honduras de Hugo Achugar, los apuntes certeros de Sonia Mattalía–. Voces y estilos que se sumaban a los de aquellos que les habían dado cita, y anunciaban los que irían apareciendo en seminarios y conversaciones posteriores: los de Sylvia Molloy o Josefina Ludmer, por ejemplo… Cada uno de ellos, como construyendo una generación de nuevos latinoamericanistas desterritorializados y comprometidos con su propio devenir nómada. Y todos ellos insistiendo en seguir pensando Ła Cultura latinoamericana desde la negatividad constitutiva y constituyente de lo moderno.

Pocos años más tarde, me fui becada por el otrora CONICIT y la Universidad Simón Bolívar a cursar el Doctorado en Literatura Hispánica de la Universitat de València (España), bajo la tutoría de Sonia Mattalía. Apenas acababa de aprobar mi Trabajo de Grado en torno al problema del o/Otro –sujeto del enunciado y sujeto de la enunciación– en *La pasión según G.H.* (Clarice Lispector, 1964), dirigido por María Julia Daroqui, y en el marco de un intenso trabajo académico junto a Julia, Raquel Rivas y Lourdes Sifontes.

De hecho, fue Julia quien me recomendó la lectura de dos textos medulares de Lacan, que en gran medida tocaron intereses que en aquel momento comenzaban a despuntar. Esos primeros textos lacanianos me permitían dilucidar la función de lo simbólico y lo imaginario como

---

[28] Las ponencias allí presentadas fueron editadas luego en el volumen *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores y Equinoccio, Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1994.

categorías para pensar la subjetividad en su relación con Ła Cultura. Respectivamente: “El seminario sobre *La carta robada*”[29], donde desarrolla su tesis del inconsciente en tanto que estructurado como un lenguaje; y la conferencia acerca de “El estadio del espejo como formador de la función del yo [*je*] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”[30], que utilizaría también Louis Althusser para proponer su redefinición del concepto marxista de ideología como lugar de reconocimiento de los individuos incardinados con el mapa de relaciones imaginarias que los sujetan –los hacen sujetos (de/por) Ła Cultura–. Por otra parte, había hecho lo propio, además, con dos libros de Deleuze –ambos en compañía de Guattari–: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*[31], y su puesta en funcionamiento concreto, *Kafka, por una literatura menor*[32], hacia la postulación de un “método” posible para recorrer las a-formaciones/contra-formaciones de lo esquizo en Ła Cultura.

Las intensas charlas de horarios y locaciones inverosímiles de aquella época con la misma Julia, o con Sonia Mattalía, Nuria Girona, Juan Miguel Company, Beatriz Gallardo, Jesús y Jaume Peris, Eva Llorens, iban marcando un compás de convicciones y conspiraciones compartidas. La búsqueda de una voz, una posición intelectual y humana hacía que el deseo pareciera claro e indiscutible entre nosotros. Y los históricos antagonistas –Lacan/Deleuze– formaban ya parte de una pasión común por la elaboración analítica –casi todo podía ser elaborado analíticamente entonces entre nosotros...–. Por otra parte, otros títulos de cabecera giraban alrededor: *Barthes por Barthes*[33],

---

[29] J. Lacan, “El seminario sobre La carta robada”, en *Escritos 1*, México, Siglo XXI, 1980 [1966].

[30] Conferencia presentada ante el XVI Congreso Internacional de Psicoanálisis en Zúrich, el 17 de julio de 1949. J. Lacan, “El estadio del espejo como formador de la función del yo [*je*] tal como se nos revela en la experiencia analítica”, en *Escritos 1*, *op. cit.*

[31] G. Deleuze y F. Guattari, *op. cit.*

[32] G. Deleuze y F. Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, México, Ediciones Era, 1978 [1975].

[33] R. Barthes, *Barthes por Barthes*, Caracas, Monte Ávila, 1997 [1975].

El grado cero de la escritura[34], *El placer del texto*[35]; *Estética de la creación verbal*[36], *Teoría de la novela*[37]; *Marxismo y Literatura*[38]; *Posiciones*[39]; *El orden del discurso*[40], *Las palabras y las cosas*[41], "¿Qué es un autor?"[42]. Y otros problemas despuntaban –el de la escritura de mujeres en América Latina o el de las "ficciones del yo", entre ellos–.

De allí surgieron dos textos heterogéneos, aunque no necesariamente divergentes, que anunciaban una manera de aproximarse al "caso de autor"; de hacer alguna "cosa" con/de él. Primero, un artículo: "Velado y obsceno, el cuerpo escrito de Frida Kahlo"[43]. Más adelante, un libro: *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad*[44]. En el texto sobre Frida Kahlo, la lectura más detenida de *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia* y de *Kafka. Por una literatura menor*, de Deleuze y Guattari, así como la de mi en ese momento último descubrimiento deleuziano –su libro *Crítica y clínica*–[45], me sugerían asuntos muy cercanos a los que hoy me ocupan: ¿cómo leer una superficie cultural de la cual algo permanentemente se fuga?; e, incluso, ¿cómo leerla si se manifiesta justo allí, en el punto más incuestionable de su "extrañeza"? A pesar de lo muy conocido del "caso" de Frida Kahlo –el accidente que dio origen a la expresión pictórica, los innumerables autorretratos, el amor absoluto por Diego Rivera, las enormes y pobladas cejas "masculinas", la traición de su hermana y la infidelidad de su marido, el divorcio y las retaliaciones, los reencuentros, la bisexualidad, el onanismo, el travestismo, su relación

---

[34] R. Barthes, *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1987 [1953].

[35] R. Barthes, *El placer del texto*, México, Siglo XXI, 1991 [1973].

[36] M. Bajtin, *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002 [1979].

[37] M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989 [1975].

[38] R. Williams, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 2000 [1977].

[39] L. Althusser, *Posiciones*, Barcelona, Anagrama, 1977 [1976].

[40] M. Foucault, *op. cit.*

[41] M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1967 [1966].

[42] M. Foucault, *op. cit.*

[43] E. Cróquer, *op. cit.*

[44] E. Cróquer, *op. cit.*

[45] G. Deleuze, *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996 [1993].

con Trotsky y con Breton, el deseo truncado de ser madre, los elogios recibidos por los surrealistas franceses, el asesinato de Trotsky, sus lienzos autobiográficos y alegóricos, *Lo que vi en el agua o lo que el agua me dio*, la recuperación feminista de su figura en los años setenta a manos de Hyden Herrera, la biografía de Rauda Jamis, su pasión por México y por la Revolución Rusa, la dimensión diminuta de la tela, la bandera rusa y el traje de tijuana, su amor por la Patria, el autorretrato proliferado y proliferante, la flora y fauna de un ruralismo mexicano doméstico, el perro chiguagua, la cama con dijes y retazos de escrituras, los muchos arneses de yeso, los tres abortos, *Las dos Fridas*, la obsesión por el suicidio, los peinados mexicanos tradicionales, su presencia agonizante en la única retrospectiva que le fuera organizada en vida por Lola Álvarez Bravo, su *Diario* con prólogo de Carlos Fuentes, su imagen reproducida en afiches, figurines de feria y revistas de moda, la *Frida* imaginada por Paul Leduc, la *Frida* protagonizada por Salma Hayek, la Frida de las mutilaciones: el cabello, la feminidad y la maternidad rotas de un tajo…–. A pesar de todo, decía, leerla significaba, como leer a Kafka a la luz de Deleuze, o como leer a Teresa de la Parra o a Armando Reverón hoy, arriesgarse a experimentar con la heterogeneidad característica de los discursos que se cruzaban sobre y acerca de lo Real de su vida-con-obra. Y confrontarse, por ende, con la incongruencia *entre* lo que parecía ser un proceso de *rostrificación*[46] de la autora –o sea: de mortífera conversión de su diferencia en efigie de México– y la energía arrasadora que –desde la inmanente materialidad de su propia descomposición orgánica– se convertía en experiencia vital y en creatividad: “su intensa biofilia más allá de la oscuridad de su cuerpo maltratado”[47].

En el libro, de manos de Lacan, recorrí un trayecto distinto: ése que me dictaba el problema de cierta (o) posición (de) mujer en la escritura de tres autoras latinoamericanas de las últimas décadas del siglo XX: Clari-

[46] G. Deleuze y F. Guattari, *Mil mesetas*, *op. cit.*

[47] *Tarsila, Frida y Amelia* (catálogo de la exposición), Madrid, Fundació La Caixa, 1997, pág. 36.

ce Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa. Una (o) posición que es, desde la perspectiva que desarrolla en su *Seminario XX*: *Aún*[48], la de Antígona. Recordemos: la hermana vehemente que, en aras de enterrar a su hermano muerto, según le dicta cierta "Voz" de la sangre, despierta la ira de una Ley ilegítimamente instituida (Creonte) y se hace merecedora de su castigo. Distantes en la factura de sus textos, y en las tradiciones histórico-culturales de cara a las cuales parecían responder, a estas narradoras las hacía cercanas una manera de situarse frente a la palabra que, con "antigónica" insistencia, recusaba una y mil veces la Ratio del Sentido en nombre del encuentro con una "verdad" desestructuradora e inevitable: un verdadero encuentro con lo Real irrepresentable de la diferencia –Macabea, la nordestina anónima, famélica y mustia de *La hora de la estrella* (Lispector, 1977); L. Iluminada, la loca, la posesa, en la rara escritura de Diamela Eltit, *Lumpérica* (1983); Moctezuma, en la novela donde Boullosa lo imagina llorón, pequeño y adolorido en su retorno impensable a la Ciudad de México del presente (*Llanto, novelas imposibles*, 1992)–. En estas novelas de sintaxis atípica y sentido difuso, anestéticas y antinarrativas, la evidencia de un encuentro –que no puede (no) ser contado, sin embargo– es tan contundente, que el lenguaje se quiebra, se hace poroso, pierde su compostura fálica, deviene pura imposibilidad. Y es Antígona quien está dispuesta a pagar el precio que representa, aún y aun, hacerlo: perder la propia vida en el acto de decir lo que, por definición, no puede ser dicho. Ésta era, en definitiva, la tesis de mi aproximación: algunas escrituras de mujeres en América Latina, de algún modo vinculadas a cierta tradición que en Latinoamérica se remonta al gesto radical de la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz –la voluntad de silencio que firmara con sangre, ante la "llamada de atención" del Obispo de Puebla–, podían ser leídas como escritas desde la (o)posición de Antígona.

Finalmente, como un paso más en una misma dirección que sólo se distingue *a posteriori*, un último aporte la-

[48] J. Lacan, *Seminario XX: Aún (1972-1973)*, Buenos Aires, Paidós, 1991.

caniano –el apartado “De la mirada como objeto *a* minúscula” de su *Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*[49]– y los volúmenes ya referidos de Deleuze y Guattari, me acompañaron en esa larguísima travesía alrededor de un nuevo “caso” que fue la elaboración de mi tesis doctoral, sobre Ła “poetisa” tardomodernista del Novecientos uruguayo Delmira Agustini (1886-1913). Y, en un giro apuntalado por otros textos heterodoxos –desde la *Invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*[50], hasta “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”[51], pasando por *La sociedad del espectáculo*[52], la *Ilusión y desilusión estéticas*[53], *Lo que vemos, lo que nos mira*[54], el *Mal de Archivo*[55] y *Mirando al sesgo*[56]–, me permitieron pensarla como un artefacto cultural. Esto es: más allá de la persona biográfica de la autora o de la “calidad” estética de sus poemas, como un particular significante de Ła Cultura uruguaya y latinoamericana, en el que vida y obra se amalgamaban como partes indisociables –o “vasos comunicantes”, según la metáfora que propusiera Arqueles Vela, en su momento[57]–. Una figura, pues, en su dimensión imaginaria –o un fetiche, simbólicamente intercambiable– bajo la cual respiraba, no obstante, la complejidad retórica de un archivo capaz de devolverle su consistencia incuestionable: una profunda “verdad” subjetiva. Se trataba de una suerte de álbum texto-visual de estructura melodramática, amorosamente custodiado para el disfrute y conocimiento de un público a medias

[49] J. Lacan, *Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1991 [1964].

[50] G. Didi-Huberman, *La invención de la histérica. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Madrid, Cátedra, 2007 [1983].

[51] W. Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1989 [1935], págs. 17-59.

[52] G. Debord, *La sociedad del espectáculo*, València, Pre-Textos, 2002.

[53] J. Baudrillard, *op. cit.*

[54] G. Didi-Huberman, *op. cit.*

[55] J. Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997 [1975].

[56] S. Žižek, *op. cit.*

[57] A. Vela, *El modernismo*, México, Porrúa, 1987, pág. 124.

"culto" (la burguesía naciente del Uruguay del Novecientos, en un primer momento; las clases medias uruguayas y latinoamericanas, más adelante), que también contenía las huellas de lo Real del cadáver de quien se había dado completamente a ser la portadora de una palabra poética acerca del deseo femenino –el rostro de "Ła poetisa", balaceado por su exmarido y amante, como certificaba la prensa amarillista de la época–.

Por completo baudelaireana en sus maneras de asumir el espacio público de la escritura, Delmira Agustini –al igual que otras "Pandoras" de entre siglos, sus homónimas continentales: Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni o Teresa de la Parra–, se me presentaba como el lugar emblemático de Ła autor(a) en América Latina. Al mismo tiempo sujeto y objeto de su actuación; al mismo tiempo producto y resto de esa modernidad "menor" que la había producido y seguía reproduciendo hasta el agotamiento, en las cátedras universitarias tanto como en novelas y sociodramas televisados de circulación local. El resultado último de esa investigación fue un libro: *Escrito con rouge. Delmira Agustini (1886-1913), artefacto cultural*[58].

*

Hacia mediados de 2005, y a raíz de este último trabajo, el problema de la imagen comenzó a ser imperativo –casi tanto como el impulso de separarme de los espacios académicos, a los que volvería sin embargo poco tiempo después–. De hecho, comencé a cursar estudios lacanianos en la NEL-Las Mercedes; y a vincularme, casi simultáneamente, con el campo de las artes visuales. Sin embargo, el nacimiento de mi hija, Bárbara, en el 2006, hizo aún más lentos (menos relevantes, menos urgentes) los tiempos propios de la reflexión y la pesquisa –quizá, porque mucho más intensos y fascinantes los avatares del cuerpo y del vínculo que su llegada concitaba–. Por otra parte, la travesía que se inició con ese nacimiento, supuso también otras derivas y devaneos amorosos e intelectuales.

[58] E. Cróquer, *op. cit.*

Éste fue un tiempo de turbulencias y honduras subjetivas: un tiempo de catástrofe, paradójicamente habitado por la vitalidad profunda de la maternidad y el trabajo creativo en grupo.

Dos artículos surgieron a partir de este desplazamiento, como anunciando inquietudes futuras que se habían ido articulando en aproximaciones anteriores. El primero, en torno a la narradora venezolana Teresa de la Parra: cosmopolita y desenvuelta viajera de hábitos afrancesados y pluma elegante. La independiente (de roles y de género); la "señorita" de América, por elección; "la doncella criolla". Ese texto se tituló: "Poner el cuerpo/Hacer semblante. Algunas consideraciones en torno a Ła Autor(a) latinoamericana"[59]. El segundo giró en torno al artista Armando Reverón: esquizofrénico genial y por completo volcado hacia la espectacularización de su casi indigente e indiscutiblemente desquiciada genialidad –"The last […] of the great early modernist to be presented to International audiences" ["El último de los grandes modernistas tempranos a ser presentado a la audiencia internacional"], como reza la contratapa del catálogo de la más reciente retrospectiva del artista en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, a cargo de John Elderfield, con asesoría de Luis Enrique Pérez Oramas (2007)–. Se tituló: "El 'caso' del artista (en su escenario) de trapo: Armando Reverón o El oscuro poder de la mirada"[60]. Asimismo, este último trabajo estuvo en el origen de una tercera aproximación inédita en la misma dirección, presentado en 2010 para optar a la categoría de profesora Titular en la Universidad Simón Bolívar: *Intervenciones críticas. Armando Reverón (1889-1954)*. Así como también de la conformación de un grupo transdisciplinario de investigación: "Anormales/ Originales de la literatura y el arte"[61], en cuyo marco han surgido algunos de los apuntes sobre la categoría "caso de

[59] E. Cróquer, *op. cit.*

[60] E. Cróquer, *op. cit.*

[61] En el marco del Centro de Investigaciones Críticas y Socioculturales, dirigido por E. Cróquer, asociado al Instituto de Altos Estudios de América Latina, de la Universidad Simón Bolívar [http.www.anormales/originales.wordpress.com]. [N. de las E.]

autor” que retomo ahora a modo de síntesis en esta nueva escritura. Con Julio Ramos, Paulette Silva, Raúl Antelo, Sandra Pinardi, Erik del Bufalo, Carmen Díaz Orozco, Fabiola Arroyo, Vicente Lecuna, Álvaro Contreras, Arnaldo Valero, Celiner Ascanio, Pedro Vargas, Tatiana Rojas y Neller Ochoa he discutido intensamente, y en escenarios diversos, las ideas que el trabajo parcial ha ido organizando en estos últimos años. Asimismo, el intercambio con los estudiantes de la Maestría en Literatura latinoamericana (Universidad Simón Bolívar), de la Maestría en Literatura hispánica (Universidad de Los Andes) y del Doctorado en Letras (Universidad Simón Bolívar), que cursaron mi seminario sobre “casos de autor”, y el trabajo acucioso de mis tesistas, Daniela Campos, Anicarle Kazandjian y Verónica Álvarez, me animó a ir dándole una forma a esta idea obsesiva que me ocupaba con cada vez mayor intensidad.

En todo este tiempo de turbulencia, que involucró además todo un proceso de análisis doloroso y perturbador, lo demás ha sido un trabajo de crítica e investigación cultural que se despliega y se condensa en la escritura presente. Trabajo de análisis (de lo “esquizo”, y esquizamente) en el cual Lacan/Deleuze insisten, aunque con una mediación foucaultiana cada vez más significativa: las reflexiones sobre la construcción de lo anormal en el Occidente moderno, que desarrolla sobre todo en su *Curso en el Collège de France de 1974-1975*[62], como decía en páginas anteriores; pero también sus textos en torno a la relación entre autoría y discurso –*El orden del discurso*[63], *Las palabras y las cosas*[64], “¿Qué es un autor?”[65]–. Porque se trata (se ha tratado siempre) de un problema de “autor”. Un autor que, en este caso, es “actor” de sí mismo en el espacio público de lo cultural al interior de Ła Cultura. De ese “autor/actor”, cuando atravesado (y exhibido) a partir de (y por) la intrínseca minoridad de sus condiciones mate-

[62] M. Foucault, *op. cit.*

[63] M. Foucault, *op. cit.*

[64] M. Foucault, *op. cit.*

[65] M. Foucault, *op. cit.*

riales de existencia. O un "autor-(a)", si abusamos de la grafía lacaniana, que *paga* su acceso a tal condición subjetiva privilegiada –la autoría literaria y artística, de la cual ha sido exceptuado precisamente por esas mismas condiciones materiales de existencia–, con el acto de entrega de su *persona* a los usos que un público ávido de espectáculo y afecto a la palabrería quiera darle –un autor-objeto/autor-mercancía, pues: proclive a devenir artefacto del deseo del Otro–. Pero se trata, aún y más allá del revestimiento protocolar que le impone la tradición en la que queda imaginariamente cautivo (y/o el discurso modernizador que la caracteriza en América Latina desde finales del XIX), de un "otro tipo de autor", o de un "autor-que-*en verdad*-es-otro" –que es *verdaderamente* "otro"– incluso hoy en día, a los ojos y a los oídos de Ła Cultura que invoca su reaparición.

El "Autor-(a)" del "caso de autor", desde esta perspectiva, es sólo a medias sujeto. O, mejor: es a medias sujeto, a medias objeto de sí mismo, a medias Objeto (del deseo social)… porque no puede no serlo. O, mejor: porque existe en el lugar del acontecimiento; y está demasiado (conta)minado con/por algo demasiado humano: el pulso/el soplo mismo de una vida, allí donde ella acontece –como si fuera la primera vez– a los ojos y oídos de Ła Cultura. Es un exceso. De allí la importancia del archivo de cuya continuidad significante emerge la figura(ción) que el "caso" expone, muestra y demuestra. Esto es: de la iconografía y otros documentos probatorios y testimoniales, suplementarios y de carácter fundamentalmente biográfico, que hacen parte imprescindible de su "obra". Y de allí la característica confusa y confundida de la recepción tanto de lectores expertos como de otros, que lo son menos, e incluso después de que Barthes y Foucault decretaran la muerte del autor –¿Quién no evoca/invoca el rostro de Teresa de la Parra mientras escucha a María Eugenia Alonso hablar en medio de su aburrimiento? ¿Quién no piensa en las prácticas ilícitas que Armando Reverón sostuviera con sus muñecas en la intimidad de ese su recinto-residencia, El Castillete, cuando las contem-

pla enormes, carnales, siniestras, lujuriosas en la sala de museo en la que ahora reposan?–.

No deja de ser sintomática, al respecto, la película *Ifigenia*, del venezolano Iván Feo (1986), incapaz de encontrar una imagen para la surrealista renuncia al "amor burgués" –el lícito y el ilícito–, que cierra la historia contada por "una señorita que se fastidiaba" en la novela homónima de Teresa de la Parra, que no sea la de cierta "fijación" narcisista de la protagonista al estilo de las que abundan en la iconografía de la autora. Imagen suspendida de manera tajante después, con la risotada banal de la actriz –significativamente semejante a la autora, que se parece a su personaje–, cuando abandona la escena[66].

Y no deja de ser sintomática, tampoco, la historia documental *Reverón* (1952), de Margot Benacerraf, protagonizada por el propio artista poco tiempo antes de su muerte, y el horror de la cámara ante las muñecas con las que –como salidas del espejo del que se valía para pintar sus autorretratos–, convivía en lo "Real" de su universo de trapo. Esa cámara honesta, hay que decirlo, se desquicia hasta el punto en que ya no puede mostrar otra cosa que

[66] "–¡No es al culto sanguinario del dios ancestral de siete cabezas a quien me ofrezco dócilmente para el holocausto, no, ¡no!... Es a otra deidad mucho más alta que siento vivir en mí; es a esta ansiedad inmensa que al agitarse en mi cuerpo mil veces más poderosa que el amor, me rige, me gobierna y me conduce hacia unos altos designios misteriosos que acato sin llegar a comprender! Sí: Espíritu del Sacrificio, Padre e Hijo divino de la maternidad, único Amante mío; Esposo más cumplido que el amor, eres tú y sólo tú el Dios de mi holocausto, y la ansiedad inmensa que me rige y me gobierna por la vida. En mi carrera loca de sierva enamorada, era a ti a quien perseguía sin saber quién eras. Ahora, gracias a las revelaciones de esta noche altísima, acabo de mirar tu rostro, te he reconocido ya, y por primera vez te contemplo y adoro. Tú eres el Esposo común de las almas sublimes; las regalas de continuo con las voluptuosidades del sufrimiento y las haces florecer todos los días en las rosas abiertas de la abnegación y de la misericordia. ¡Oh, Amante, Señor y Dios mío: yo también te he buscado, y ahora que te he visto te imploro y te deseo por la belleza de tu hermoso cuerpo cruel que abraza y besa torturando; yo también tengo ansia de sentir tu beso encendido y hondo, que labio a labio ha de besarme eternamente sobre mi boca de silencio; yo también quiero que desde ahora me tomes toda entre tus brazos de espinas, que te deleites en mí y me hagas de una vez y para siempre intensamente tuya, porque así como el placer engendra en el amor todos los cuerpos, tú, mil veces más fecundo, engendras con tu beso de dolor la belleza infinita que nimba y que redime al mundo en todas sus iniquidades!" (T. de la Parra, *Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba*, en *Obras*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982 [1924], pág. 310).

no sea la propia imagen de Reverón siendo apenas mancha –interpelación pura–; como la vida, en la singularidad de su acontecimiento.

II
CORPUS EN ESCENA

EL *ETHOS*: UN ARTICULADOR*

DOMINIQUE MAINGUENEAU
Université Paris-Sorbonne

UNA INESTABILIDAD CONSTITUTIVA

Tras haberse visto afectado por el amplio movimiento de descrédito de la retórica, la noción de *ethos* está cada vez más presente, no sólo en las ciencias del lenguaje, sino también en las ciencias humanas y sociales, incluso en las humanidades. El dossier dedicado a la literatura en el que se publicó originalmente este artículo así lo atestigua. Sin embargo, aunque la recuperación del interés por la retórica es relativamente antigua (en 1958 aparecieron las obras fundadoras de Chaïm Perelman y de Stephen Toulmin[1]), el *ethos* tuvo que esperar a los años ochenta para ser repensado y, por lo menos en un primer momento, en el interior de problemáticas ligadas al discurso.

Cuando elaboré mi propia problemática sobre el *ethos*, al inicio de los años ochenta, el paisaje estaba relativamente despejado; los problemas que plantea esta noción sólo aparecieron claramente más tarde. Hoy existen diversas concepciones del *ethos*, cuyo significado es particularmen-

---

* Este texto es una versión revisada y ampliada del artículo "L'*èthos*: un articulateur", publicado en el monográfico "L'*ethos* en question. Effets, contours et perspectives", de la revista *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 13, 2013 [en línea]. La ampliación ha sido realizada por las editoras a partir de fragmentos de *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* (París, Armand Colin, 2004) y ha sido revisada por el autor, quien ha autorizado su publicación. Texto traducido por Aina Pérez Fontdevila, con la colaboración de Mayte Cantero Sánchez y Carole Guaillier.

[1] C. Perelman, *Traité de l'argumentation: La nouvelle rhétorique*, París, Presses Universitaires de France, 1958; S. Toulmin, *The Uses of Argument*, Cambridge, Cambridge University Press, 1958. El primero ha sido traducido como *Tratado de la argumentación: la nueva retórica* (Madrid, Gredos, 1994) y el segundo, como *Los usos de la argumentación* (Barcelona, Península, 2007). [N. de las E.]

te inestable. Sólo en el ámbito de los estudios literarios debe acomodarse con nociones colindantes, como la de "postura", "imagen de autor", "escenografía autorial"[2] e incluso con la noción de "estilo" –y esto es poco tranquilizador, dada la polivalencia de este término–.

El *ethos*, a diferencia de los otros dos polos de la tríada *ethos-logos-pathos*, tiene un estatuto inestable: unas veces se le atribuye un rol periférico en el dispositivo retórico, otras se está tentado a atribuirle un rol central. Esta vacilación la encontramos desde los orígenes, en el mismo Aristóteles: éste, después de haber situado el *ethos* entre las "pruebas técnicas" y tras haber establecido la distinción entre *logos*, *ethos* y *pathos*, ve en él "la más eficaz de las pruebas"[3]. Sin embargo, parece dudar ante su audacia, ya que modaliza doblemente sus palabras: "es el carácter (ἦθος), *podríamos decir*, lo que constituye *casi* la más eficaz de las pruebas", escribe.

La polivalencia semántica de la noción de *ethos*, de la que a menudo nos lamentamos hoy en día, es ya visible en Aristóteles –que en este punto prolonga a Platón–, como lo demuestra Frédérique Woerther en el libro que ha dedicado a esta cuestión, *L'Èthos aristotélicien. Genèse d'une notion rhétorique*. Para esta helenista, "las significaciones platónicas de este término eran lo suficientemente flexibles para que el Estagirita pudiera adaptar su uso a campos tan diversos como la biología, la ética, la política o la poética"[4] y, con toda certeza, la retórica. Para Frédérique Woerther, esta flexibilidad no se tiene suficientemente en cuenta en la actualidad: "los especialistas modernos de pragmática y análisis del discurso" tienen tendencia a minimizar esta

[2] Respecto a la noción de *postura* y *escenografía autorial*, véanse los artículos de J. Meizoz y J.-L. Diaz en este mismo volumen. Respecto a la de *imagen de autor*, remitimos al artículo "Escritor e imagen de autor", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24, 2015. [N. de las E.]

[3] Aristote, *Rhétorique*, París, Les Belles Lettres, 1967, pág. 1356a. [Realizamos aquí una traducción de la cita en francés porque ejemplifica mejor la argumentación del autor que las versiones españolas consultadas. Alberto Bernabé, por ejemplo, traduce "carácter" por "comportamiento" (Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Alianza Editorial, 2002)]

[4] F. Woerther, *L'Èthos aristotélicien. Genèse d'une notion rhétorique*, París, Vrin, 2002, pág. 302.

polivalencia porque “sus preocupaciones les predisponen a considerar el tratado de Aristóteles como una autoridad consensual que hace posible la elaboración de nuevas teorías”[5].

En Aristóteles, el término se nutre de la polisemia que recoge de la palabra griega, por lo que tiene más relación con un “concepto heurístico”, por retomar el término de Frédérique Woerther, que con un concepto unívoco rigurosamente inscrito en una red conceptual. El estudio sistemático del sustantivo ἦθος en el conjunto del corpus aristotélico muestra “que esta noción nunca fue completamente la misma ni completamente otra en los tratados en los que fue empleada, y que sus contenidos variaban en función del objeto estudiado”[6]. Sin embargo, esta variación semántica está condicionada. Se desprenden dos rasgos determinantes de su significado: “1) el estrecho vínculo que esta palabra mantiene con la idea de ‘sí’, contenida en el pronombre reflexivo; y 2) el nexo que existe entre ἦθος y la noción de costumbre (ἔθος)”[7]. Notemos que *$swed^{th}$ es la raíz tanto de ἦθος (carácter) como de ἔθος (costumbre). Los filólogos hacen remontar ἦθος a esta raíz indoeuropea *$swed^{th}$ (“costumbre”, “acostumbrarse”), que conviene relacionar con **swe* (al cual está ligado el adjetivo latino *suus*). En otras palabras: en los griegos, como en el mundo contemporáneo, el ἦθος está fundamentalmente relacionado con los procesos de constitución de un “sí” relativamente estable en y para una colectividad. El *ethos* aparece como una noción fundamentalmente *híbrida* (socio/discursiva), un comportamiento verbal socialmente evaluado, que no puede ser aprehendido fuera de una situación históricamente determinada. Cada toma de palabra implica una construcción de identidad a través de las representaciones que se hacen el uno del otro los participantes de la enunciación.

A diferencia de los retóricos tradicionales, para los analistas del discurso el *ethos* no puede estar reservado

---

[5] *Ibíd.*, pág. 300.

[6] *Ibíd.*, pág. 304.

[7] *Ibíd.*, pág. 21.

a ciertos usos de la palabra, en particular a las situaciones de tipo oratorio, ya sean deliberativas, judiciales o epidícticas. Cuando hay enunciación, algo que atañe al *ethos* se pone en juego: a través de su palabra, un locutor activa en el intérprete la construcción de una cierta representación de sí mismo, poniendo así en peligro el dominio de su propia palabra; debe tratar de controlar el tratamiento interpretativo de los signos que envía. A partir de esta circunstancia ineludible, las aplicaciones del *ethos* pueden ser muy diversas, según el tipo o el género de discurso concernido, según la disciplina a la que pertenezca el investigador o la corriente de la que se valga. Un análisis del discurso como yo lo practico no puede aprehender el *ethos* del mismo modo que una teoría de la argumentación o una teoría del discurso de inspiración psico-sociológica. Concuerdo aquí, pues, con las palabras de Antoine Auchlin, para quien "la noción de *ethos* es una noción cuyo interés es esencialmente *práctico*, y no un concepto teórico claro"[8]. En estas condiciones, lo importante es definir el marco en el cual movilizamos la noción de *ethos*, y no tratar de coincidir con una ilusoria ortodoxia aristotélica.

Mi propia concepción

Por mi parte, como analista del discurso, mi punto de vista sobre la retórica clásica no puede ser el del filólogo o el del historiador de la filosofía. Hoy en día, la palabra no está determinada por los mismos dispositivos de comunicación que en la Antigüedad. Lo que era una disciplina única, la retórica, a la vez teórica y práctica, se manifiesta hoy en varias disciplinas del discurso que tienen distintos intereses y captan el *ethos* bajo facetas diversas.

Me atengo a una concepción del *ethos* que establece una distinción entre *ethos discursivo*, ligado a la enuncia-

[8] A. Auchlin, "*Èthos* et expérience du discours: quelques remarques", en M. Wauthion y A.-C. Simon (dirs.), *Politesse et idéologie. Rencontres de pragmatique et de rhétorique conversationnelle*, Lovaina, Peeters, 2001, pág. 93.

ción misma, y *ethos* exterior a la enunciación. Ésta era la posición defendida por Aristóteles en su *Retórica*:

> se persuade por medio del carácter (ἦθος) cuando el discurso se pronuncia de forma que hace al que habla digno de crédito, pues damos más crédito y tardamos menos en hacerlo a las personas moderadas, en cualquier tema y en general, pero de manera especial nos resultan totalmente convincentes en asuntos en que no hay exactitud sino duda. Eso también *debe ser efecto del discurso y no de que se tengan ideas preconcebidas sobre el carácter del que habla*[9].

El *ethos* discursivo no se reduce a rasgos verbales, porque intervienen también fenómenos semióticos exteriores a la palabra propiamente dicha: mímicas, gestos, indumentaria… En una situación de interacción oral, hay siempre elementos contingentes que es difícil decir si forman parte o no del discurso, pero que influyen en la construcción del *ethos* por parte del destinatario. El hecho de privilegiar o no la dimensión estrictamente verbal del *ethos* es, en última instancia, una decisión teórica.

Como es sabido, este *ethos* discursivo ha sido conceptualizado por Oswald Ducrot a través de la distinción entre "locutor-L" (= el enunciador) y "locutor-lambda" (= el locutor en tanto que ser del mundo), distinción que cruza aquella de los pragmáticos entre *mostrar* y *decir*: el *ethos* no se dice sino que se muestra en el acto de enunciación. Situado, por su idiosincrasia, en el segundo plano de la enunciación, éste debe ser percibido, pero no necesariamente explicitado en el enunciado. El destinatario atribuye a un locutor inscrito en el mundo extradiscursivo rasgos que son en realidad intradiscursivos, puesto que están asociados a una manera de decir:

> No se trata de afirmaciones favorecedoras que el orador puede hacer sobre su propia persona en el contenido de su discurso, afirmaciones que corren el riesgo, por el contrario, de ofender al auditor, sino de la apariencia que le confieren la cadencia, la entonación, cálida o severa, la elección de las palabras, de los argumentos… En mi terminología, diría que el *ethos* está vinculado a L, el locutor como tal: es en tanto que

[9] Aristóteles, *op. cit.*, pág. 1356a. La cursiva es de D. Maingueneau. Utilizamos la versión de Alberto Bernabé, manteniendo el término "carácter" en lugar de "comportamiento" y "calidad humana". [N. de la T.]

fuente de la enunciación que se ve ataviado con ciertas características que, en consecuencia, vuelven esta enunciación aceptable o rechazable[10].

[El *ethos* está crucialmente ligado al acto de la enunciación, pero no podemos ignorar que el público se ha construido también representaciones del *ethos* del enunciador *antes* incluso de que hable. Es, pues, necesario establecer una distinción entre *ethos discursivo* y *ethos prediscursivo* (o *previo*). Sólo el primero, como hemos visto, corresponde a la definición de Aristóteles. La distinción prediscursivo/discursivo debe sin embargo tener en cuenta la diversidad de tipos, géneros y posicionamientos[11]; no puede ser pertinente en abstracto. En cualquier caso, incluso si el destinatario no sabe nada previamente del *ethos* del locutor, el mero hecho de que un texto pertenezca a un género de discurso o a un cierto posicionamiento ideológico induce expectativas en materia de *ethos*. Existen tipos de discurso o circunstancias en los cuales el destinatario se supone que no dispone de representaciones previas del *ethos* del locutor: es así, por ejemplo, cuando abrimos la novela de un autor desconocido. Pero incluso para la literatura, esto está lejos de ser evidente, porque el escritor es por regla general un personaje público (con todo lo que esto implica): incluso cuando rechaza mostrarse, pone en juego, a través de los

---

[10] O. Ducrot, *Le Dire et le dit*, París, Minuit, 1984, pág. 201.

[11] En *Le discours littérarire* (*op. cit.*), D. Maingueneau señala que "[r]eflexionar sobre la emergencia de las obras es considerar el espacio que les da sentido, ese campo en el que se construyen los posicionamientos: doctrinas, escuelas, movimientos… Construcción de una identidad enunciativa que es a la vez 'toma de posición' y recorte de un territorio cuyas fronteras son redefinidas sin cese. Estos posicionamientos no son únicamente doctrinas estéticas más o menos elaboradas sino que son indisociables de las modalidades de su existencia social, del estatuto de sus autores, de los lugares y de las prácticas que invisten y que los invisten" (pág. 118). Entre otros aspectos, los posicionamientos autoriales se definirán en relación a la construcción de un "autor legítimo" que puede detentar "autoridad enunciativa" (pág. 119); los "ritos genéticos" mediante los cuales se elabora un texto (pág. 121); la adecuación entre "un modo de vivir y de escribir y una obra" (pág. 124); la inclusión o exclusión de determinados intertextos (pág. 127); las elecciones de género (pág. 130); las "leyendas creativas anteriores" (pág. 136); la interacción de lenguas y usos (*interlangue*) y códigos lingüísticos (pág. 140); o, finalmente, en relación a la "lengua literaria" (pág. 151). [N. de las E.]

signos que emite, algo que atañe al *ethos*. La interacción entre *ethos discursivo* y *ethos prediscursivo* es esencial para el funcionamiento de la institución literaria. Se abre aquí un dominio de investigación particularmente rico que algunos investigadores sitúan bajo la categoría de la 'postura' del escritor[12]][13].

El *ethos* resulta, pues, de una interacción entre diversos factores: el *ethos* prediscursivo[14] (o "previo") y el *ethos* discursivo (*ethos mostrado*), ellos mismos en interacción con los fragmentos del texto en los que el enunciador evoca su propia enunciación (*ethos dicho*): [directamente ("es un amigo el que os habla"; "soy un francés como los demás", "os hablo con el corazón en la mano"), o indirectamente, por ejemplo, a través de metáforas o de alusiones a otras escenas de palabra][15]. Sin embargo, la distinción entre *ethos* dicho y mostrado se inscribe en los extremos de una línea continua, porque es imposible definir una frontera clara entre lo "dicho" sugerido y lo "mostrado". El *ethos* que yo llamo *efectivo*[16], ese que tal o cual destinatario construye, resulta de la interacción de estas diversas instancias cuyo peso respectivo varía según los géneros de discurso.

Incluso si permanecemos en el cuadro limitado del *ethos* discursivo, la noción de *ethos* entraña múltiples dificultades cuando la queremos acotar con cierta precisión. Retomo aquí algunas de las anotaciones que ya hice en mi artículo de síntesis "Problèmes d'èthos", hace una década[17].

---

[12] Ver, por ejemplo, J. Meizoz, *Le Gueux philosophe (Jean-Jacques Rousseau)*, Lausanne, Antipodes, 2003; "Recherches sur la posture: Jean-Jacques Rousseau", *Littérature*, 126, junio 2002, págs. 3-17.

[13] Fragmento extraído de *Le discours littéraire, op. cit.*, págs. 205-206. [N. de la T.]

[14] La distinción entre *ethos* "discursivo" y *ethos* "prediscursivo" puede, no obstante, ser fuente de equívocos, dada la polisemia del término "discurso". En efecto, el *ethos* "prediscursivo", por regla general se construye a través del discurso, puesto que resulta de la sedimentación de múltiples discursos. Además, la distinción prediscursivo/discursivo debe tener en cuenta la diversidad de géneros de discurso y de épocas.

[15] Fragmento modificado a partir de *Le discours littéraire, op. cit.*, pág. 206. [N. de la T.]

[16] D. Maingueneau, "Problèmes d'èthos", *Pratiques*, 113, 2002, págs. 55-68.

[17] *Ibíd.*

a) En la elaboración del *ethos* interactúan tipologías de hechos muy diversos. Los indicios sobre los cuales se apoya el intérprete de un texto escrito van desde la topografía a la cubierta del libro, desde la elección del registro lingüístico y de las palabras a la planificación textual, pasando por el ritmo y la cadencia… El *ethos* se elabora así a través de una percepción compleja que moviliza la afectividad del intérprete, que extrae sus informaciones del material lingüístico y del contexto.

b) La noción de *ethos* remite a aspectos muy diferentes según se considere el punto de vista del locutor o el del destinatario: el *ethos pretendido* no es necesariamente el *ethos* efectivamente *construido*. El maestro que quiere dar una imagen seria puede ser percibido como aburrido. Notamos esta tensión con especial intensidad en situaciones en las que uno de los interlocutores busca seducir a su alocutor: ¿qué distingue, por ejemplo, a un hombre o a una mujer que quiere gustar de un/a vulgar ligón/a?

c) En la concepción misma que uno se hace del *ethos* existen amplias zonas de variación; Antoine Auchlin[18] señala dos:

– El *ethos* puede ser concebido como *más o menos carnal o más o menos* "*abstracto*". La cuestión de la traducción misma del término *ethos* está aquí en juego: carácter, retrato moral, imagen, costumbres oratorias, aspecto, aire, tono…; el cuadro de referencia puede privilegiar la dimensión visual ("retrato") o musical ("tono"), la psicología popular, la moral, etc.

– El *ethos* puede ser concebido como *más o menos llamativo, singular o colectivo, compartido, implícito*. Podemos entender por *ethos* los hábitos locutorios de un grupo, considerando que "los diferentes comportamientos de una misma comunidad obedecen a alguna coherencia profunda":

> su descripción sistemática permite poner de manifiesto el "perfil comunicativo", o *ethos*, de esta comunidad, es decir, su manera de comportarse y de presentarse en la interacción (más o menos calurosa o fría, próxima o distante, modesta

[18] A. Auchlin, *op. cit.*, págs. 86-89.

o arrogante, descarada o respetuosa con el territorio ajeno, susceptible o indiferente a la ofensa, etc.)[19].

La problemática del *ethos* que he desarrollado[20] no ha sido concebida específicamente para la literatura, pero me parece que se aplica bien a los corpus literarios, como lo hace a los corpus publicitarios, políticos, religiosos [o filosóficos, y a tantos otros discursos que, por naturaleza, deben hacer *adherir* los destinatarios a ciertos valores. De hecho, la noción de *ethos* permite también reflexionar sobre el proceso más general de la *adhesión* de los sujetos al punto de vista defendido por un discurso. Estos discursos –a diferencia de aquellos que pertenecen a géneros "funcionales" como los formularios administrativos o las instrucciones– deben conquistar un público que tiene el derecho de ignorarlos o de rechazarlos. Ahora bien, la noción de *ethos* permite articular cuerpo y discurso: la instancia subjetiva que se manifiesta a través del discurso no se deja concebir únicamente como un estatuto, sino como una voz, asociada a la representación de un "cuerpo enunciante" históricamente especificado][21].

El *ethos* ha sido elaborado en un marco de pensamiento en el que el locutor es un "orador". Por mi parte, en vez de reservarlo a la elocuencia judicial o incluso a la oralidad, considero que los textos escritos poseen igualmente, incluso si la niegan, una *vocalidad* específica que permite relacionarlos con una caracterización psicosocial del enunciador (y no, por supuesto, del locutor extradiscursivo) construida por el destinatario; con un *garante* que, a través de su *tono*, autentifica aquello que dice (el término "tono" presenta la ventaja de valer tanto para el escrito como para el oral).

[19] C. Kerbrat-Orecchioni, *La Conversation*, París, Seuil, 1996, pág. 78.

[20] D. Maingueneau, "Èthos, scénographie, incorporation", en R. Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'èthos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, págs. 75-100; y "Problèmes d'èthos", *op. cit.* [Existe traducción de dos artículos de D. Maingueneau sobre la noción de *ethos*: "El ethos y la voz de lo escrito", *Version*, 6, 1996, págs. 78-92; y "El enunciador encarnado: La problemática del ethos", *Versión*, 24, 2010, págs. 203-225]

[21] Fragmento modificado a partir de *Le discours littéraire*, *op. cit.*, pág. 207. [N. de la T.]

[Es decir, opto por una concepción más bien "encarnada" del *ethos*, que en esta perspectiva recubre no sólo la dimensión verbal, sino también el conjunto de determinaciones físicas y psíquicas que las representaciones colectivas asocian con el *garante*. A éste se le atribuyen un *carácter* y una *corporalidad*, cuyo grado de precisión varía según los textos. El "carácter"[22] corresponde a un haz de rasgos psicológicos. En cuanto a la "corporalidad", está asociada a una complexión física y a una manera de vestirse. Más allá, el *ethos* implica una manera de moverse en el espacio social, una disciplina tácita del cuerpo aprehendida a través de un comportamiento global][23]. El destinatario construye la figura de este *garante* apoyándose sobre un conjunto difuso de representaciones sociales evaluadas positiva o negativamente, un conjunto de estereotipos que la enunciación contribuye a confirmar o a transformar.

A mi parecer, el poder de persuasión de un discurso reside en buena parte en el hecho de que induce al destinatario a identificarse con el movimiento de un cuerpo, aunque sea muy esquemático, investido de valores históricamente específicos. Esta concepción "encarnada" del *ethos* se pone en evidencia a través de la noción de "incorporación", [que propongo para designar el modo en el cual el destinatario en posición de intérprete –auditor o lector– se apropia de este *ethos*. Haciendo una interpretación forzada y poco ortodoxa de la etimología, podemos poner en juego esta "incorporación" en tres registros][24]:

– La enunciación de la obra confiere una "corporalidad" al *garante*, le *da cuerpo*;

– El destinatario *incorpora*, asimila así un conjunto de esquemas que corresponden a un modo específico de relacionarse con el mundo habitando su propio cuerpo;

– Estas dos primeras incorporaciones permiten la constitución de un *cuerpo*, el de la comunidad imaginaria de aquellos que se adhieren al mismo discurso.

[22] Que no confundiremos, evidentemente, con el término "carácter", por el cual se traduce a menudo el "ethos" de la *Retórica* de Aristóteles.

[23] Fragmento extraído de *Le discours littéraire*, *op. cit.*, pág. 207. [N. de la T.]

[24] *Ibíd.* [N. de la T.]

La incorporación del lector, más allá de un *garante*, implica un *mundo ético*[25] del cual este *garante* participa y al cual da acceso. Este "mundo ético" activado a través de la lectura subsume un cierto número de situaciones estereotípicas asociadas a comportamientos verbales y no verbales. La publicidad contemporánea se apoya de modo general en tales estereotipos (el mundo ético del marco dinámico de los esnobs, las estrellas de cine, etc.) en la medida en que el discurso publicitario contemporáneo mantiene, por su idiosincrasia, un vínculo privilegiado con el *ethos*. De hecho, busca persuadir asociando los productos que promociona a un cuerpo en movimiento y a un modo de habitar el mundo; apoyándose en estereotipos regulados, debe "encarnar" lo que prescribe. Podemos citar los anuncios de Coca-Cola que terminan con "*Coca-Cola, c'est ça*"[26]; aquí el deíctico "*ça*" remite al *spot* mismo que cierra, *spot* en el cual una serie de planos acompañados de una canción muestran jóvenes americanos divirtiéndose como lo hacen de modo estereotípico los jóvenes de una cierta cultura: el *ethos* resulta de la convergencia entre la música, las imágenes de los personajes en movimiento y el montaje rápido que se quiere en armonía con tales imágenes. [Este ejemplo muestra de qué modo el *ethos* contribuye a formar y a avalar modelos de comportamiento]. Las "ideas" suscitan la adhesión del lector mediante una *manera de decir* que es también una *manera de ser*. [Para la literatura, como para la publicidad contemporánea, se trata de atestiguar lo que es dicho interpelando al intérprete a identificarse con ciertas características de un cuerpo en movimiento, aprehendido en su contexto social][27].

[De este modo, el *ethos* impide todo corte entre el discurso y el cuerpo, pero también entre el mundo representado y la enunciación que lo sostiene: la cualidad del *ethos*

---

[25] D. Maingueneau, "Lecture, incorporation et monde éthique", *Études de linguistique appliquée*, 119, 2000, págs. 265-276.

[26] Dado que no hemos encontrado ningún eslogan de esta marca equiparable en español, optamos por mantenerlo en francés. La expresión *c'est ça* podría traducirse como "eso es". [N. de la T.]

[27] Fragmento modificado a partir de *Le discours littéraire*, *op. cit.*, pág. 209. [N. de la T.]

remite a un *garante* que a través de este *ethos* se da una identidad a la medida del mundo que se supone que produce. Nos encontramos aquí con la paradoja de toda escenografía: el *garante* que sostiene la enunciación debe legitimar su manera de decir a través de su propio enunciado. La enunciación de la obra se supone que representa un mundo del cual esta enunciación, de hecho, participa: las propiedades "carnales" de la enunciación están extraídas de la misma materia que el mundo que la enunciación representa.

Por lo tanto, no se podría trazar una frontera clara entre el *ethos* y el código lingüístico propio de una posición en el campo literario. El código lingüístico sólo es eficiente asociado al *ethos* que le corresponde. No hay nada de sorprendente en el hecho de que se le puedan atribuir también una corporalidad y un carácter. Así ocurre cuando el padre Bouhours, en sus *Entretiens d'Artiste et d'Eugène* (1671), describe la lengua francesa de la *gente de bien* [*honnêtes gens*] y del buen uso: "Es una mojigata, pero una mojigata agradable que, al ser moderada y modesta, no tiene nada de rudo o de arisco"[28]. El código lingüístico está aquí representado a través de la corporalidad y el carácter de una mujer de sociedad [*femme du monde*], es decir, de una persona que "incorpora" las cualidades ligadas a aquellos que se supone hablan ese buen francés que la obra de Bouhours a la vez defiende y moviliza en su enunciación. Persuadir de la pertinencia de esta lengua *honnête* es, en un mismo movimiento, legitimar el *garante*, asignar a los lectores una cierta vigilancia de la voz, del cuerpo, y reunirlos imaginariamente en el *ethos* compartido ligado a este código lingüístico.

Este estrecho entrelazamiento de una disciplina del cuerpo mundano[29] y de una manera de decir, la volvemos a encontrar en el contemporáneo de Bouhours, el padre Rapin, quien recurre a la noción de "aire" para designar el estilo de un escritor. Ahora bien, el "aire" no es en esta época un término reservado a la crítica literaria; permite

[28] D. Bouhours, "II entretien", *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, París, S. Mabre-Cramoisy, 1971, pág. 42.

[29] Como en la expresión *femme du monde*, el término se utiliza aquí en referencia a la buena sociedad.

caracterizar un modo de moverse y de vestirse, más ampliamente un modo de vida, "el reflejo exterior de una realidad interior, la imagen que se da a otro"[30]. A diferencia de la estética romántica, que tendrá tendencia a comprender el estilo como escritura autárquica, la crítica clásica, cuando habla de "aire", rehúsa separar la obra literaria y las normas que rigen los comportamientos en sociedad. Encontramos hoy esta polivalencia en un término como "estilo", que vale tanto para el estilo de Proust como para un estilo de vida o un estilo de moda.

A través de los conflictos entre posicionamientos estéticos se desvelan divergencias entre construcciones distintas de la corporalidad y del carácter. Cierto romanticismo parece inseparable de una corporalidad pálida, delgada, donde el ser oscila entre la pasión y la atonía melancólica. Las *Meditaciones poéticas* (1820) d'Alphonse de Lamartine, por ejemplo, implican una palabra murmurada de sí a sí, que se aleja del ideal de la conversación: "Yo me muero; y mi alma, en cuanto que ella expire/ desplegará un sonido lánguido y melodioso"[31]. El "sonido lánguido y melodioso" de una exhalación última caracteriza bien el tono de una palabra suspendida entre la vida y la muerte, la corporalidad de un ser fatigado, con la piel tan blanca como la voz, que sigue "en sueños la senda solitaria"[32], deteniéndose para contemplar el paisaje desde la lejanía. El enorme éxito del que gozaron los poemas de Lamartine no puede explicarse sin esta ligazón estrecha entre una manera de decir y una manera de inscribirse carnalmente en el mundo. Aquí, el carácter enfermizo del poeta no es únicamente la representación de una enfermedad independiente de la literatura: se instala en el imaginario

---

[30] F. Berlan, "Étude contextuelle du mot *style* et de sus substituts dans les *Réflexions sur la poétique du père Rapin*", en *Rétorique et discours critiques*, París, Presses de l'École Normale Supérieure, 1989, pág. 98.

[31] "Moi, je meurs: et mon âme, au moment qu'elle expire,/ s'exhale comme un son triste et mélodieux" ("L'Automne", Méditation XXIII). Traducción de Miguel A. García Peinado, extraída de "Lamartine y el sentimiento de la naturaleza en cuatro poemas traducidos: *Le Lac, Isolement, Le Vallon, L'automne*", *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 10, 1996, págs. 97-110. [N. de la T.]

[32] En el original, "Je suis d'un pas réveur le sentier solitaire". [N. de la T.]

y los comportamientos colectivos, dando un cuerpo a la paratopía del artista[33].

El *ethos* aparece indisociable de un "arte de vivir", de un "modo global de actuar", de aquello que un sociólogo como Pierre Bourdieu ha llamado un *habitus*:

> Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de *disposiciones* duraderas y transferibles […], principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos[34].

Bourdieu subraya que el uso más ordinario de la palabra es igualmente "una técnica del cuerpo, y la competencia propiamente lingüística, y especialmente fonológica, es una dimensión del hexis corporal donde se expresa toda la relación del mundo social". Así, "el estilo articulatorio de las clases populares", será "inseparable de toda una relación con el cuerpo dominada por el rechazo al 'amaneramiento' o a la 'afectación' y por la valorización de la virilidad"[35]. En los textos literarios también se trata de comprender cómo puede operarse una participación en el sentido social a través del lenguaje][36].

---

[33] En *Le discours littéraire*, D. Maingueneau utiliza el concepto de *paratopía* para definir tanto el (no)lugar del discurso literario como los modos de plantearse como escritor. En lo que se refiere al primer punto, señala que "la existencia social de la literatura supone a la vez la imposibilidad de cerrarse sobre sí y la de confundirse con la sociedad 'ordinaria'. […] La pertenencia al campo literario no es, pues, la ausencia de todo lugar, sino más bien una difícil negociación entre el lugar y el no-lugar, una localización parasitaria, que vive de la imposibilidad misma de estabilizarse. A esta localidad paradójica la llamaremos *paratopía*" (pág. 72). Por otra parte, la paratopía atravesará las representaciones tanto colectivas como individuales del escritor. Así, las *tribus* literarias tenderán a ocupar posiciones marginales (como es el caso de los bohemios, por ejemplo [pág. 78]) y las figuras autoriales estarán modeladas muy a menudo por diferentes tipos de paratopía, ya sea identitaria ("mi grupo no es mi grupo", familiar o social), temporal ("mi tiempo no es mi tiempo", en el modo del arcaísmo o de la anticipación) o espacial ("no está en su lugar", "no encuentra lugar" o "va de lugar en lugar") (págs. 86-87). [N. de las E.]

[34] P. Bourdieu, *Le sens practique*, París, Minuit, 1980, pág. 88. [Traducción de Ariel Dilon, extraída de *El sentido práctico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, pág. 86]

[35] P. Bourdieu, "L'économie des échanges linguistiques", *Langue française*, 34, 1977, pág. 31.

[36] Fragmento extraído de *Le discours littéraire*, *op. cit.*, págs. 212-214. [N. de la T.]

[Sin embargo, el *ethos* de la obra literaria no puede ser reducido a la proyección de categorías sociolingüísticas. La literatura pone en juego sus categorías en función de su propia economía; se apoya en ellas para excederlas. Ciertas obras se sirven de la puesta en relación de diversos *ethos*. Recordemos, por ejemplo, el código lingüístico de Céline, quien, en *Viaje al fin de la noche*, contrapone narración novelesca clásica y *ethos* popular, poniendo en juego así una corporalidad y un carácter que no se pueden encerrar en la plenitud de una naturaleza][37].

[Dentro de los *ethos* discursivos que no permiten establecer una relación directa con un estereotipo social determinado, podemos evocar también el problema que plantean los textos donde parece que "nadie hable", para retomar la célebre fórmula de Benveniste: es decir, los enunciados desprovistos a la vez de marcas de subjetividad y de referencias deícticas. ¿Cuál puede ser el *ethos* de un enunciado (novelístico, pero también jurídico, científico, administrativo…) que no muestra la presencia de un enunciador? De hecho, la desaparición del enunciador no impide caracterizar la fuente enunciativa en términos de *ethos* de un *garante*. En el caso de textos científicos o jurídicos, por ejemplo, el *garante*, más allá del ser empírico que ha producido materialmente el texto, es una entidad colectiva (los sabios, juristas…) que representa a su vez una entidad abstracta (la Ciencia, la Ley…), de la cual cada miembro de la colectividad se supone que asume los poderes al tomar la palabra. En el momento en el que, en una sociedad, toda palabra está socialmente encarnada y es evaluada, la palabra científica o jurídica es inseparable de mundos éticos claramente definidos (sabios con blusas blancas en laboratorios inmaculados, jueces austeros en un tribunal…), en los cuales el *ethos* toma los colores de la "neutralidad", la "objetividad", la "imparcialidad", etc., según el caso. Sin embargo, cuando hablamos de literatura, no se puede hacer corresponder la desaparición enunciativa con un estereotipo social estable. Toda desaparición de este tipo se transfiere a un universo sensible, es indi-

[37] *Ibíd.*, pág. 215. [N. de la T.]

sociable del mundo configurado por un cierto posicionamiento. Este es el caso, por ejemplo, de la impasibilidad del narrador flaubertiano o de la del poeta parnasiano, que, a pesar de sus similitudes, no se interpretan del mismo modo.

La pretensión de ciertos textos poéticos (parnasianos o simbolistas) de la segunda mitad del siglo XIX, que se plantean fuera de toda vocalidad, incluso de toda referencia a una fuente enunciativa, participa de la constitución de un campo literario que se quiere "puro", liberado de toda preocupación que no sea estética. En este caso, la enunciación es este esfuerzo mismo de extirpación de toda vocalidad. La "desaparición elocutiva del poeta" con la que sueña Mallarmé no viene dada sino que se conquista a cada paso de su texto, confundiéndose con su empresa literaria. Podemos valernos de astucias con el *ethos*, pero no lo podemos abolir. Lo quiera o no, el poema mallarmeano implica un tono, un carácter, una corporalidad, aunque sean evanescentes. Por más que sueñe el *cisne* con ser *signo*[38], que el flujo devenga cristal o espejo, la incorporación del *garante* es irreprimible: "Fantasma que a ese sitio le da su puro brillo,/ inmóvil queda en el sueño frío de desdén/ que el Cisne viste en medio de su inútil exilio"[39]. El autor de l'*Univers imaginaire de Mallarmé,* Jean-Pierre Richard, ve un "lugar común" del simbolismo en este cisne "encargado de encarnar castidad, poesía, exilio, melancolía preciosista". Esta "encarnación" es la misma que la del enunciador, ese poeta exiliado, melancólico y preciosista, enunciador fantasmático que da él mismo una figura a la paratopía del escritor y de la literatura, que se quiere radical][40].

---

[38] El original francés juega con la homofonía, intraducible, entre *cygne* y *signe.* [N. de la T.]

[39] "Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,/ Il s'immobilise au songe froid de mépris/ Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne", en "Le viege, le vicace et le bel aujourd'hui…", *Oeuvres,* Classiques Granier, 1992, pág. 69. Traducción de Federico Gorbea, extraída de S. Mallarmé, *Poesía,* Barcelona, Plaza & Janés, 1982, pág. 123. [N. de la T.]

[40] Fragmento extraído de *Le discours littéraire, op. cit.*, págs. 216-217. [N. de la T.]

Algunas dificultades

Si en los estudios literarios la recuperación actual del interés por el *ethos* está tan estrechamente ligada a las problemáticas del análisis del discurso, es porque, por su idiosincrasia, las aproximaciones en términos de discurso apuntan a articular dominios habitualmente considerados como separados: las palabras y las cosas, el texto y el contexto, el texto y la acción, la vida y la obra, lo singular y lo colectivo, etc. Al igual que otros términos (escena de enunciación, campo discursivo, paratopía, postura…), el *ethos* contribuye a esta tentativa multiforme de articulación, ahí donde los modelos tradicionales preferían afirmar la autonomía de la literatura, recurrir a variantes de la teoría del "reflejo" (con sus avatares, como "la homología" o "el isomorfismo"), o incluso inscribir los textos en una totalidad expresiva ("la obra/el escritor testigo de su tiempo").

Sin embargo, hay que tener en cuenta diversas consideraciones. En primer lugar, debemos recordar que el *ethos* no es en ningún caso un fenómeno que se pueda autonomizar: es una dimensión de la escena de enunciación, más particularmente de la "escenografía", es decir, de la escena de palabra que impone la enunciación. Este es un punto a veces olvidado por un cierto número de trabajos sobre el *ethos*. En segundo lugar, no podemos eludir tampoco que el *ethos* es todavía un término demasiado poco específico para aprehender los textos –literarios o no– en toda su diversidad. Demasiado a menudo oscilamos entre reflexiones muy generales y análisis que movilizan la noción de *ethos* sin considerar el corpus en toda su especificidad. Para hacer los análisis más operativos, éstos deberían apoyarse en un conocimiento previo del modo en que tal o cual tipo o género de texto puede ser aprehendido en términos de *ethos*, en vez de partir de cero cada vez.

Los textos que pertenecen a un mundo alejado, en particular los textos del pasado, plantean además otros problemas. Si cada coyuntura histórica se caracteriza por un régimen específico de los *ethos*, para aquellos que no

son especialistas del período concernido la lectura de buena parte de los textos está obstaculizada no sólo por lagunas graves en nuestro saber enciclopédico, sino también por la dificultad para identificar y evaluar los *ethos* que sostienen tácitamente su enunciación. En los siglos XVII y XVIII, por ejemplo, los textos pertenecientes a la corriente "galante" no se contentaban con contar historias o exponer ideas sobre el amor, el honor, el arte o el decoro; lo hacían a través de un *ethos* discursivo específico que participaba de un modo de vivir, de un mundo ético de la galantería difícilmente accesible hoy en día.

Para ilustrar mis palabras con más precisión, voy a evocar tres ejemplos que plantean problemas diferentes desde el punto de vista del *ethos*.

EJEMPLO 1: *Las preciosas ridículas,* de Molière

Consideremos en primer lugar *Las preciosas ridículas,* de Molière. El espectador se enfrenta a una representación que debe asociar a *ethos* repartidos en tres niveles. Al tratarse de una pieza de teatro –con una doble enunciación, pues– estamos obligados a distinguir el *ethos* del "archienunciador", en este caso el dramaturgo Molière, y los *ethos* de los diversos personajes. Estos últimos se reparten a su vez en diversos grupos, en función de su empleo: hay el *ethos* del probo burgués[41] (Gorgibus); el *ethos* de los dos jóvenes burgueses que quieren casarse con las jóvenes (La Grange y Du Croisy); el *ethos* de los preciosos, mujeres (Cathos y Magdelon) y hombres (Jodelet, Mascarille). La puesta en escena implica que se restituyan con más o menos precisión los dos "mundos éticos" así asociados a la intriga (el de una casa burguesa y el de la galantería): mediante los decorados y también mediante un modo de vestirse, de moverse, de hablar. Para sus coetáneos, estos mundos éticos eran inmediatamente accesibles, pero no ocurre lo mismo con el director de escena o los espectadores actuales, que se apoyan en la tradición teatral para representarlos. El director, a través de sus elecciones en

[41] Decidimos traducir el término *barbon* con la expresión *probo burgués* porque así se alude a Gorgibus en la mayor parte de versiones españolas de la obra. [N. de la T.]

materia de decorado y de interpretación de los actores, hace interactuar además su propio *ethos* con el del dramaturgo y el de los personajes[42]. Se podría hablar así de una puesta en escena "exuberante", "fría", "grandilocuente"…

Ejemplo 2: *Cándido,* de Voltaire

En cambio, en un relato como *Cándido,* de Voltaire, no existe un archienunciador sino un narrador. Hay, además, una suerte de equivalente del director de escena actual: en este caso, el aparato editorial que publica el texto, al cual se puede también atribuir un *ethos* (libro clandestino y anónimo, pequeño clásico escolar, obras completas de Voltaire, compilación de textos anticlericales…). Observemos el inicio del cuento:

> DE CÓMO FUE EDUCADO CÁNDIDO EN UN MAGNÍFICO CASTILLO Y CÓMO DEL CASTILLO LO EXPULSARON
>
> En Westfalia y en el castillo del barón Thunder-tentronckh, vivía un muchacho a quien la naturaleza había dotado de las más suaves cualidades. Su fisonomía era trasunto de su alma. Tenía muy buen juicio y era por lo demás sencillo; seguramente por esta razón lo llamaban Cándido. Los antiguos criados de la casa sospechaban que el muchacho era hijo de la hermana del barón, y de un bondadoso y honorable hidalgo de la vecindad, con quien aquélla nunca quiso casarse por no haber el tal podido probar más que setenta y un cuarteles, ya que por ultrajes del tiempo se había perdido el resto de su árbol genealógico.
>
> El barón era uno de los más poderosos señores de Westfalia, pues su castillo tenía puerta y ventanas, y su gran comedor estaba adornado con un tapiz. Si las circunstancias lo exigían, los perros de sus corrales formaban una jauría; sus palafreneros eran sus picadores, y el vicario de la aldea su gran limosnero. Todos le llamaban monseñor, y se reían cuando contaba cuentos[43].

Este texto implica una cierta escenografía del narrador irónico y mundano, y el *ethos* correspondiente, que el lec-

---

[42] Podemos pensar que Molière ridiculiza las preciosas en nombre de sus propios valores estéticos. Pone el *ethos* precioso en contraste implícito con el ideal de un *ethos* conversacional "natural", del que su propio *ethos* de dramaturgo precisamente se supone que participa.

[43] Traducción de Antonio Espina, extraída de *Cándido y otros cuentos,* Madrid, Alianza, 2001, pág. 49. [N. de la T.]

tor contemporáneo, según su grado de cultura, relaciona, con mayor o menor acierto, con las prácticas discursivas del contexto del siglo XVIII en las cuales se apoya. En este *ethos* podemos distinguir un *segundo plano*, el de toda una época; un cierto tono espiritual e irónico que caracteriza una gran parte de la producción letrada de ese tiempo y que está ligado al mundo ético de los salones. Sobre este *ethos* de segundo plano, se destacan rasgos característicos de los "filósofos" (por ejemplo, la crítica de la nobleza y del clero), y otros rasgos más propios de Voltaire, en particular el menosprecio por la cultura alemana, que se presenta como atrasada.

Como vemos, los elementos que se pueden analizar en términos de *ethos* son heterogéneos. La escenografía es la del narrador mundano, asociado a un *ethos* social e históricamente determinado, vinculado a ciertos espacios, a una manera de hablar ligada a una manera de comportarse en sociedad. En cambio, los rasgos que caracterizan el posicionamiento de los ilustrados no son del mismo orden: no manifiestan, en sentido estricto, características psicológicas, somáticas o de comportamiento, sino tomas de posición ideológicas. Es necesario hacer la distinción entre estas dos facetas del *ethos*.

EJEMPLO 3: "Al mismo", de José María de Heredia

Vamos a interesarnos ahora por un poema, en este caso un soneto de José María de Heredia.

> AL MISMO[44]
> Aunque al Ande vencieran, y a las pampas, y al río,
> y al Azteca, y al Inca, y al Yanqui, como prueba
> o vestigio de gloria ¿cuál de los otros lleva
> más que un nombre, y blasones de vano señorío?
> Tú, orgullo de mi sangre, pues tu nombre es el mío,
> fundaste en el Caribe una Cartago nueva,
> y desde el Magdalena hasta el Darién, que abreva
> el Atrato, aquel suelo rendiste a tu albedrío.
> Pese al hombre, a los siglos, al rayo y a los vientos,

[44] El texto original, titulado "Au même (À un fondateur de ville)", figura en *Les Trophées*, París, Alphonse Lemerre, 1893, pág. 116. La traducción es de Max Henríquez Ureña, y está extraída de *Los Trofeos*, Buenos Aires, Losada, 1954, págs. 92-93. [N. de la T.]

tu ciudad alza al cielo sus fuertes y conventos,
allí, donde sus furias el Océano desata.
Y tus últimos vástagos conservan el tesoro
de tu afán: la palmera, cuyo penacho de oro,
presta sombra en su escudo a una ciudad de plata[45].

Es difícil relacionar un texto de esta índole con las prácticas verbales de ciertas categorías sociales, como sí puede hacerse en el caso de *Las preciosas ridículas* o de *Cándido*, que se apoyan en mundos éticos mundanos históricamente identificables. La escenografía dominante es, aquí, fundamentalmente retórica: el enunciador, dirigiéndose indirectamente a los lectores contemporáneos, interpela a un héroe muerto, presentado como su ancestro, tomándolo como testigo. Este *ethos* heroico es el de los géneros "nobles" de la retórica. El mundo que sirve de segundo plano a este texto, como al conjunto de *Los Trofeos*, no está referido a un espacio social como los salones sino al conjunto de la cultura de las humanidades clásicas que constituían en esta época la base de la educación de las élites en los colegios y *lycées*.

Sin embargo, esto no es suficiente para caracterizar el *ethos* de un poema como este. También se pueden evidenciar otros dos componentes de la figura del *garante*: su nobleza y su erudición. El enunciador se muestra como "noble" por su filiación reivindicada y por el conocimiento de la heráldica del que hace alarde, pero también por el tono de su enunciación. En cuanto a su erudición, que se supone muestra su familiaridad con un mundo lejano, se colige del uso de nombres propios que son opacos para el lector. El *ethos* noble y el del filólogo erudito están perfectamente adaptados a la estética parnasiana, otro componente del *ethos* del *garante*: ambos rasgos contribuyen a dar forma a la figura de un poeta al servicio de la pura Belleza,

[45] El texto original dice lo siguiente: "Qu'ils aient vaincu l'Inca, l'Aztèque, les Hiaquis,/ Les Andes, la forêt, les pampas ou le fleuve,/ Les autres n'ont laissé pour vestige et pour preuve/ Qu'un nom, un titre vain de comte ou de marquis./ Toi, tu fondas, orgueil du sang dont je naquis,/ Dans la mer caraïbe une Carthage neuve,/ Et du Magdalena jusqu'au Darien qu'abreuve/ L'Atrato, le sol rouge à la Croix fut conquis./ Assise sur son île où l'Océan déferle,/ Malgré les siècles, l'homme et la foudre et les vents,/ Ta cité dresse au ciel ses forts et ses couvents;/ Aussi tes derniers fils, sans trèfle, ache ni perle,/ Timbrent-ils leur écu d'un palmier ombrageant/ De son panaché d'or une Ville d'argent".

exaltando los héroes de antaño contra el prosaísmo utilitarista del "burgués". A través de otros indicios (el recurso al soneto, la métrica clásica, el tono heroico, la temática del texto…) este poema condiciona a su lector para que sitúe al autor entre los adeptos de la corriente parnasiana. Si en el texto de Voltaire es la dimensión ideológica –política y filosófica–, la que destaca, lo que domina aquí es, en cambio, el posicionamiento en el campo literario.

Si retomamos los tres ejemplos que acabamos de evocar, extraídos de tres géneros y de tres siglos diferentes, vemos dibujarse una oposición entre los textos de Molière y Voltaire, de un lado, y el texto de Heredia. Tanto Molière como Voltaire se apoyan en prácticas conversacionales mundanas, cuyas normas regulan tácitamente el conjunto de la enunciación. En cambio, Heredia moviliza una escena fundamentalmente retórica, donde la palabra no se dirige a su destinatario inmediato sino a una suerte de *sobredestinatario* detentor de los valores de la comunidad; su enunciación no se apoya sobre prácticas conversacionales sino sobre situaciones de habla inscritas en un vasto intertexto que implican una familiaridad con la Antigüedad clásica, bagaje obligado de la élite de la época.

Conclusión

Estos ejemplos muestran que el análisis del *ethos* debe estar regulado en función de diversos parámetros. Citemos algunos:

a) La configuración histórica. La relación entre los textos y las prácticas verbales de la sociedad a la que pertenecen es muy variable. El *ethos* del enunciador de numerosos textos de los siglos XVII y XVIII está fuertemente enraizado en las prácticas de sociabilidad mundanas. El *ethos* era entonces indisociable de los valores que sostenían el conjunto de comportamientos de las *honnêtes gens*; las mismas normas tácitas regulaban tanto las costumbres como el uso de la palabra. No es éste el caso en el siglo XIX, al menos para las formas dominantes de la actividad

estética, en las cuales se postula la autonomía del Arte en relación a las normas de la vida social, juzgada profana. En la poesía es donde esta reivindicación de autonomía ha sido llevada más lejos, cosa que se pone en evidencia cuando comparamos a Molière o Voltaire con la poesía de Heredia.

b) La diversidad de géneros de discurso. El análisis del *ethos* se plantea en términos muy diferentes según los géneros literarios. A diferencia de la novela, los géneros teatrales clásicos presentan una doble enunciación, como hemos visto. Sin embargo, la noción de género debe entenderse a un nivel más específico que el de categorías tan vagas como "teatro" o "novela". Por ejemplo, si una buena parte del teatro activa mundos éticos en conexión directa con la sociedad (comedias de costumbres o de carácter, vodeviles…), existen también piezas que son de algún modo autorreferenciales, en el sentido que la palabra está en ellas asociada a un mundo ético que no existe más que por y en la pieza misma: es el caso de *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck o del teatro de Samuel Beckett. Hay también piezas que implican mundos éticos que mezclan universos ficcionales transmitidos por la tradición (la Roma antigua, la Edad Media…) y normas del mundo contemporáneo de la producción de la pieza o de su puesta en escena. Es el caso en particular de la tragedia clásica o del drama romántico.

c) Los posicionamientos estéticos. El posicionamiento estético que implica una obra condiciona fuertemente el *ethos*. Es evidente que el tono de la enunciación de Heredia es típicamente parnasiano y que el de Lamartine es típico del lirismo romántico. Pero la noción de posicionamiento debe ser modulada en función de las épocas: difícilmente podemos considerar que el *ethos* irónico volteriano o el *ethos* galante dependen de un posicionamiento estrictamente estético; tienen un alcance social más amplio. Además, debemos ser sensibles a los rasgos específicos de un autor: el *ethos* noble no lo comparten todos los parnasianos; la escenografía de la narración de Zola no es la de la narración de Flaubert, aunque los manuales los sitúen

en una misma escuela naturalista. Pero hay que reconocer que los análisis todavía no son lo suficientemente precisos cuando se trata de estudiar la relación entre la singularidad de un autor y su pertenencia a un posicionamiento.

Para acabar, quisiera subrayar dos ideas. En primer lugar, en la medida en que constituye un articulador entre el discurso y la cultura a la que pertenece un texto, no podemos disociar el *ethos* de la escena de enunciación de la que participa, ni esta escena de la configuración histórica que le da sentido. En segundo lugar, mi propia problemática del *ethos* debe ser concebida como un programa de trabajo y no como una teoría acabada de la cual simplemente habría que especificar los detalles o que bastaría con ilustrar. Se deberían explorar dos pistas: en particular, habría que 1) analizar el *ethos* en categorías más selectivas, de modo que no se mezclen rasgos de órdenes diferentes (ideológico, estatutario, psicológico, somático…), incluso si están estrechamente ligados; y 2) modalizar las zonas de variación del *ethos* en función de la diversidad de géneros y tipos de discurso.

LAS ESCENOGRAFÍAS AUTORIALES ROMÁNTICAS Y SU “PUESTA EN DISCURSO”*

José-Luis Diaz
Université Paris-Diderot (Paris 7)

Confieso mi crimen: hasta hoy no he partido de un cuadro conceptual de análisis del discurso para pensar lo que se comienza a designar con un barbarismo cómodo, la *autorialidad* [*auctorialité*], sino que lo he hecho desde otros horizontes, como son la historia literaria, la historia de las representaciones y la sociocrítica. Mi excusa, si es que tengo una, es que a través de otras vías he desembocado en las hipótesis formuladas por Dominique Maingueneau sobre el *ser escritor*, en particular su noción de “paratopía”[1], lo que yo había tratado de desarrollar bajo el marbete de *topologías imaginarias*.

Esta publicación es para mí la ocasión de redefinir mi propio utillaje conceptual, en particular esta noción de escenografía autorial que ha guiado mis trabajos sobre la historia de las representaciones del escritor en los siglos XVIII y XIX.

---

* Este texto apareció originalmente con el título de “Les scénographies auctoriales romantiques et leur ‘mise en discours’”, en el volumen dirigido por Pascal Delormas, Dominique Maingueneau y Inger Østenstad, *Se dire écrivain. Practiques discursives de la mise en scène de soi* (Limoges, Lambert-Lucas, 2013, págs. 29-50), fruto de un seminario franco-noruego realizado en 2008. La primera edición de este seminario, celebrada en 2007, dio lugar al libro *Au-delà des oeuvres. Les voies de l’analyse du discours littéraire* (D. Maingueneau y I. Østenstad (eds.), París, L’Harmattan, 2010). Reproducimos el artículo con autorización del autor, de los directores del volumen y de la editorial. La traducción, revisada por el autor, es de Meri Torras Francés, en colaboración con Carole Gouaillier. Las traducciones de las citas son nuestras, salvo en los casos que se consigna en nota a pie de página la fuente de la traducción. [N. de las E.]

[1] Véase, por ejemplo, D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d’énonciation*, París, Armand Colin, 2004 y J.-L. Diaz, “Paratopies romantiques”, *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 13, 2013 [en línea]. Remitimos, además, al artículo de Dominique Maingueneau traducido en este mismo volumen, así como a la Introducción. [N. de las E.]

Después, voy a centrarme en la "puesta en discurso" de estas escenografías autoriales, para acomodarme a la perspectiva teórica de nuestra investigación colectiva y a su hermoso título: *Llamarse escritor*. Un título que, en cualquier caso, tuvo el mérito de hacerme reflexionar.

Esta cuestión de la puesta en discurso de las escenografías autoriales debe abordarse a través de dos líneas de reflexión complementarias aunque separadas, y que se deben diferenciar.

La primera línea, que desarrollaré en la segunda parte, consiste en preguntarse cuáles son los enunciados, los discursos, los actos declarativos, de naturaleza ilocutiva, y, de manera más general, los comportamientos enunciativos que permiten el "llamarse escritor". Es decir, qué es lo que hace que un pretendiente de ingreso al espacio literario, un virtual "sujeto de literatura", pueda *señalarse* como escritor, *posicionarse* también como tal, otorgándose los atributos de la función y, a la vez, definirse como un escritor de cierto tipo, de una determinada escuela. Y esto, no en soledad, en su rincón, sino tomando en consideración las diversas escenografías a su disposición en el mercado, en un momento determinado.

Pero la pregunta sobre la "puesta en discurso" de las escenografías autoriales recae en otra dimensión complementaria: la cuestión, aquí, es saber cómo se establece el vínculo entre las imágenes del escritor preconstruidas, en su mayor parte transpersonales, colectivas, y la actividad literaria en sentido estricto, considerada no como una simple *toma de atributos* en el campo literario, sino también como una actividad de escritura, individual en la inmensa mayoría de los casos. Todo ello supone la elección de un género, de un estilo, de un *ethos*, etc. Esta es la cuestión central y decisiva, que en mis trabajos he abordado menos frontalmente, pero que constituye el punto de partida y el punto de llegada del análisis del discurso. Veamos, pues, si partiendo de dos extremos opuestos del mapa teórico podemos llegar a unirlos en algún punto… Creo que sí, con mayor garantía en tanto que se trata de algo de lo que ya me he ocupado con el estudio que he realizado

de las cinco escenografías autoriales románticas. Un tema apasionante aunque también el más difícil, en el que no podré detenerme hasta la última parte de este texto.

La noción de escenografía autorial

Como acabo de apuntar, ha sido a través de otros caminos, que no los del análisis del discurso, que he llegado a formular la noción de escenografía autorial. Partí de una interpretación histórica de las representaciones del escritor, así como de los comportamientos literarios que les están relacionados, desde la época clásica hasta el postromanticismo. Mi punto de partida fue Paul Bénichou[2] y fue al querer comprender mejor las transformaciones que él había descrito como una supuesta "consagración del escritor", entre la Ilustración y el Romanticismo, cuando llegué a centrarme en la noción de escenografía. Escenografías que, a mi juicio, no son inicialmente de palabra, sino de puesta en escena del yo en un espacio público donde, en efecto, la literatura tiende a convertirse en sagrada pero donde tiende también –y esa fue mi hipótesis– a *escenificarse*, en un "campo literario" que, a la vez que deviene sagrado, se convierte en más y más escénico. En el nuevo espectáculo literario que se define entonces se trata para cada escritor de adoptar una postura, no tanto para escribir como para hacerse ver, para *señalarse*, esto es, para existir en el campo visual de la literatura.

La noción de escenografía autorial definida así supone diversas dimensiones complementarias. De entrada, una dimensión de imagen, de representación, de autorepresentación de sí como escritor; una representación visual y a veces plástica y también fantasmática, y muy a menudo mitográfica, que me condujo a proponer la noción de "escritor imaginario". A continuación, [implica igualmente]

[2] P. Bénichou, *Le sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sue l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, París, Corti, 1973. Existe traducción con el título *La coronación del escritor 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012. [N. de las E.]

una dimensión escenográfica que supone que no se trata solamente de adornarse con la pluma del pavo real del escritor (la dimensión narcisista y figural aún más acusada en el período que trabajo), sino también de jugar un papel, de activar un dispositivo en una "escena literaria" viva y concurrida, donde son cuestiones vitales la distribución de los usos y la conquista de la preeminencia y de la visibilidad. Sin embargo, hay soluciones para los vencidos de esta *struggle for life* literaria: el interpretar los parias, los malditos o bien el hacerse los *ex-céntricos*, o incluso, en un registro más suave, el aceptar ser un escritor menor, pero sin dejar de hallar compensaciones económicas a este déficit simbólico y a esta herida narcisista.

El tercer aspecto de la noción de escenografía autorial, tal y como la he definido, reside en la idea esencial de que este tipo de escenografías (a la vez imágenes codificadas y roles marcados previamente) no son ni personales ni idiosincrásicas sino, todo lo contrario, colectivas. En efecto, los escritores de un mismo grupo, de una misma escuela y a veces de un mismo "momento" literario comparten las mismas costumbres, invisten los mismos "prêt-à-être" escritor: los protocolos definidos a menudo por uno de los líderes de la comunidad literaria a la que se afilian, compartiendo así un cierto modo programático de ser y de actuar literarios. Sin duda que cada uno añade rasgos personales a una escenografía genérica y mediatizada, pero todos los que adoptan, por ejemplo, la pose del "poeta moribundo" [*poète mourant*], entre 1811 y 1823, se refieren a un dispositivo fantasmático, escénico y topológico en gran parte común. Algo parecido sucede con los *dandis* literarios de la época posterior a 1830[3]. Lo mismo para los Jeune-France del mismo período[4].

Por último, cuarta idea rectora, la de que escenografías autoriales diversas y a menudo hostiles entre ellas existen de manera simultánea en un momento dado de la historia

---

[3] J.-L. Diaz, "Le dandysme littéraire après 1830, ou la Badine et le Parapluie", *Romantisme*, 72, 1991, págs. 33-47.

[4] J.-L. Diaz, "'Artistes dans le cœur', 'brigands de la pensée', 'lazzaroni de l'intelligence': le *scénario auctorial* des Jeune-France", *Textuel*, 22, 1989, págs. 67-81 (número monográfico *Images de l'écrivain*, dirigido por J.-L. Diaz).

literaria. Lejos de aparecer al observador, en particular a ese observador especialmente agudo que es el joven escritor, como si formaran un conjunto desordenado, se organizan a los ojos del conocedor de la escena literaria según una lógica mayormente binaria: una lógica que opone las escenografías obsoletas a las escenografías en expansión –aunque una vez el grupo literario ascendente haya triunfado, la escenografía victoriosa se subdivide a su vez según las tácticas literarias de los diferentes "jefes de rama [*chefs de branche*]", como los llama Gautier. Y sucede pues que Vigny, Hugo, Lamartine, unidos primero en un mismo combate, fueron poco a poco, después de 1830, construyendo imaginarios literarios *sui generis*, bastante distintos entre ellos a pesar del paso compartido al romanticismo humanitario de estos tres "magos". Al mismo tiempo, los más jóvenes adoptaron posturas nuevas, voluntariamente ultrajadas, para desmarcarse de sus mayores: sea la celebración del "licántropo" y del "bandido del pensamiento", en lo que atañe a los Jeune-France; sea la del *dandismo* literario en lo que concierne a los hermanos Musset; sea incluso la postura excéntrica, irónica y desenvuelta de un joven Gautier, en el momento de escribir su libro sobre los Jeune-France, en 1833.

Partiendo de una historia de los imaginarios literarios –y por lo tanto también del combate literario a través de imágenes autoriales interpuestas–, fui consciente del hecho de que las diversas escenografías se oponen, se interpelan, dialogan entre ellas sincrónicamente; y por lo tanto, de que la definición de un *anti-modelo* es tan necesaria y operativa como la definición de un modelo autorial nuevo. La naturaleza de las escenografías autoriales no es solo paratópica sino que es también agonística.

Pero, ¿de qué están hechas estas escenografías? Tras habernos preguntado por la funcionalidad, tendríamos que afrontar la cuestión de su naturaleza. Consideré oportuno, a este respecto, hablar de una suerte de "mecánica autorial", en tanto que tomar consciencia de que cada una de las piezas de este mecano es un *efecto de lenguaje*, apunta el interés de hablar en términos de "lenguaje autorial":

un lenguaje segundo, más o menos explícito, más o menos mediatizado. En cualquier texto, incluso anónimo, se dobla el mensaje propiamente dicho de una enunciación en segundo grado, una enunciación esencial que el lector debe descifrar; si quiere entender óptimamente el texto que lee, tiene que estar tentado a conocer el proyecto semántico-pragmático de la instancia emisora.

Por supuesto, como Dominique Maingueneau, devoto de la morfología de este lenguaje, concedo una gran importancia a la *topología.* Creo como él que aquí radica el núcleo de la cuestión, y que por ella se puede pasar más cómodamente de un análisis de los *lugares imaginarios de existencia* al de los *lugares concretos de toma de palabra,* de puesta en acto del discurso. En efecto, ¿cómo no ver que hay diferencias que no se pueden descuidar, por ejemplo, entre el gran romanticismo, que yo denomino "paternal", responsable, el de los "magos", el romanticismo del "poeta pensador" que postula que el poeta "tiene una carga de almas" (Hugo), y que lo sitúa en una posición de voladizo y le hace hablar simultáneamente alto y desde lo alto, frente a los dispositivos paratópicos que adopta el melancólico "poeta moribundo", quien elige hablar no desde allá, desde la ultratumba como Chateaubriand, sino más bien de lado, de allá abajo, de lejos o, incluso, desde la nube, una nube huidiza y ya no desde la montaña o desde la Torre, y esto en un modo de enunciación en sí mismo umbrío, a distancia?

Pero, por más importante que sea, el morfema paratópico (a la vez postural y enunciativo) no es lo único que permite definir un escenario autorial. El dispositivo paratópico se refuerza con otros varios dispositivos que lo confirman, ya no en términos abstractos de espacio, sino que otorgan al escritor un papel determinado aquí en el espacio social, pero también en la estructura familiar y edípica.

Las elecciones *sociotópicas* ante todo: ¿será un "aristócrata de las letras", un "obrero del espíritu", un burgués academizado, un "bohemio", un "intelectual"? Se reconocen las distribuciones sociales de papeles literarios como

estos. No obstante, estas distribuciones no se contentan con asignar un papel social imaginario al escritor, en general el de excluido y el de *outsider*, sino que implican también una representación del espacio social global donde el escritor imaginario se supone que debería jugar su partida o rehusar hacerlo.

Una elección edípica también, la distribución de un papel en función de una lógica generacional y familiar; por ello, entre los cinco romanticismos que distingo[5], se destaca un romanticismo paternal, el de los "magos románticos", en el que se interesó de manera preeminente –aunque forzosamente injusta– Paul Bénichou. Un romanticismo que se opone, a mi entender, a los otros cuatro romanticismos "filiales":

1. El romanticismo melancólico, cuando el hijo prefiere morir, desaparecer sin dejar rastro, y permanecer puro en lugar de aceptar el pacto social.
2. El romanticismo de la energía y de la revuelta, cuando el hijo, esta "fuerza que va" (Victor Hugo), se rebela contra el padre y las mentiras sociales, quiere derrumbar los ídolos, poner al descubierto las máscaras, ir tras el velo de Isis, incluso arriesgando su vida.
3. El romanticismo irónico o fantasioso, cuando el hijo –otra vez él– adopta la estrategia perversa y elige burlarse de la seriedad paternal y social en lugar de enfrentarse al padre (el "padre político", por supuesto, como lo llama Barthes).
4. Por último, el romanticismo desencantado, en el que ese mismo hijo, nacido demasiado tarde en un mundo demasiado viejo, se comporta como un niño enojado pero impotente, comprometido con la mascarada social que denuncia, aun sabiendo que él mismo es uno de sus actores.

Esta doble estructuración, a la vez social y edípica, encuentra finalmente su expresión en el modo de decirse en el lenguaje metafórico y convencional de las "corres-

[5] Especialmente en *L'écrivain imaginaire: scénographies auctoriales à l'époque romantique*, París, Champion, 2007. [N. de las E.]

pondencias alegóricas" del poeta o del escritor (para hablar como Jean Starobinski), tanto los mitos (Prometeo, Orfeo, Fausto…), como los integrantes del bestiario (el águila, el cisne, el albatros, el oso…), pero también, por metonimia, en los personajes o en los espacios asociados convencionalmente a la escena poética: la Musa, el Demonio inspirador o incluso los elementos del decorado convencional, las fuentes de las musas de la Pléyade, las escenas de las tempestades para los prerrománticos o bien, más tarde, decorados degradantes: el barrio sórdido donde ya paseó el poeta de los "rayos amarillos", Joseph Delorme (1829)[6], la posada de la cual habla a fondo el "poeta caído" de Musset (1839)[7], el lupanar donde Baudelaire se vio en compañía de otros poetas ilustres en uno de los textos de *Las flores del mal*, "El juego" (1857).

El punto en común de todos estos elementos que acabo de enumerar (y de los que el romanticismo en particular ha hecho uso, dado que se puede decir que inventa una escenografía autorial de gran espectáculo) es que se trata de dispositivos imaginarios pero ante todo, en un sentido estricto, de imágenes. No se trata tanto de *decirse escritor*, sino más bien de adornarse con los atributos figurales, posturales y tópicos de la función.

Sin embargo, uno se acerca más estrictamente a la pregunta común de este seminario al tomar conciencia de la existencia de otros morfemas del lenguaje autorial, que consisten ya no en imágenes sino en palabras. Un escenario autorial debe, en efecto, definir lo que yo denomino *identidades genéricas*, que consisten aquí en nombres propios y en nombres comunes. Los nombres propios: los de los escritores ideales que habitan en el Panteón o los de los exiliados en el anti-Panteón. Los nombres comunes: el término mismo de "escritor" o sus diversos substitutos, ya que "llamarse escritor" es, ante todo, apropiarse para sí mismo (y para los de la tribu literaria) de este mismo término de escritor o sus variantes diversas (hombre de letras, artista, intelectual, *scripteur*, etc…), e incluso conlleva

---

[6] Pseudónimo adoptado por Sainte-Beuve para publicar *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme.* [N. de las E.]

[7] En *Le poéte déchu.* [N. de las E.]

redefinir estas palabras-tótem. Se trata de marbetes muy generales, abstractos en apariencia, insignificantes a fuerza de generalización. Pero que no obstante poseen una eminente función señalativa [*signalétique*] cuando se las enarbola o cuando, al contrario, se caricaturizan. Y, así, el Romanticismo elige el *poeta* frente al *hombre de letras*, antes que el *poeta* se percibiera, a su vez, ya hacia 1850, como un personaje convencional. Flaubert declaró en 1852: "No son los poetas los que permanecen sino los escritores"[8].

La destronización del poeta, pues, sucede a la par que la promoción del escritor e incluso también del "artista", aunque en otro sentido del que el término cobraba para los románticos. Esto sucede al mismo tiempo (1859) en que Baudelaire corona a Théophile Gautier por no ser un "poeta" –lo que sin embargo sí es, si consideramos su género predilecto–, sino un "perfecto HOMBRE DE LETRAS"[9] y, a la vez, si recuerdan la conocida dedicatoria de *Las flores del mal*, un "poeta impecable", un perfecto "mago de las letras francesas".

De un modo parecido, Alain Viala[10] ha mostrado cómo los clásicos han preferido la palabra *escritor*, más novedosa, y que pone su énfasis en la dimensión técnica y estética del acto literario, frente al término *autor*, que se percibía como envejecido, ya que se asociaba a la invención divina. Esta distinción la podemos encontrar en este célebre dístico de *El arte poético*, de Boileau (1674): "Sin la lengua, el autor más excelente/ No escritor, que será un mal escribiente"[11].

Sería igualmente sencillo mostrar cómo, durante los primeros años del siglo XVIII, el "filósofo" se pensaba y se

[8] "Creo que eres dura con Gautier. No es un hombre que naciera tan poeta como Musset, pero permanecerá más, porque no son los poetas los que permanecen sino los escritores". Carta a Louise Colet, 25 de septiembre de 1852, en G. Flaubert, *Correspondance II*, J. Bruneau (ed.), París, Gallimard, 1980, pág. 163.

[9] Ch. Baudelaire, "Théophile Gautier", *L'Artiste*, 13 marzo de 1859. En *Œuvres complètes II*, C. Pichois (ed.), París, Gallimard, 1976, pág. 128.

[10] A. Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, París, Minuit, 1985. [N. de las E.]

[11] Se consigna la traducción de Juan Bautista Madramant (N. Boileau, *El arte poética*, Valencia, Joseph y Tomás de Orga, 1787). El texto origen dice así: "Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin/ Est toujours, quoi qu'il fasse, un méchant écrivain". [N. de la T.]

construía contra el "espíritu bello" [*bel esprit*], este hombre de salón, para disgusto de un Marivaux, que era dado a preferir ese filósofo de "fino espíritu" que es el "espíritu bello", a este geómetra excesivamente seguro de sí mismo que es el "filósofo" concebido a la nueva usanza. Desde 1718, Marivaux está atacando el prejuicio que favorece al filósofo: "¿Qué ha podido pensar sobre el hombre un filósofo que un excelente espíritu bello no nos haya podido decir antes y todavía más ingeniosamente?". Se lamenta de que aún se siga pensando "con más respeto el filósofo que el espíritu bello" y que el "hombre sistemático", este "pedagogo que os gobierna con dureza", sea mejor considerado que el "filósofo que escribe un poema o una oda", este "maestro que acaricia"[12].

Si de ahí partimos hacia el siglo XX, será fácil mostrar cómo el *intelectual* sartreano se ha desmarcado, durante los años 1930-1940, del *escritor* [*écrivain*] puro y cómo, treinta años más tarde, el *scripteur* barthesiano siente la necesidad de desmarcarse, a su vez, del *intelectual*, acusado a partir de ese momento de ser un moralizador, un desvirtuador del "placer del texto": "un procurador noble de causas justas"[13].

Todos estos términos en apariencia inmóviles e intercambiables, que nombran a grandes rasgos la función del escritor, son de hecho etiquetas ricas y fuertes cuando se conoce su historia –y más aún cuando se conoce la historia de sus usos señalizadores en términos de escenografía autorial–. Etiquetas ricas y fuertes no tanto en semántica (en este sentido son más bien pobres), como en el poder de identificación y de discriminación.

De ahí, por supuesto, viene la dificultad de manejar estas palabras, sobre todo cuando uno se las quiere atribuir a sí mismo. *Llamarse escritor*, en sentido propio, es prácticamente una enunciación imposible que los escritores no cesan de esquivar. ¿Cómo *llamarse* escritor, *scripteur*, poeta, etc.? Pero tan pronto como se formula esta pregunta ya ingresamos en la segunda parte, dónde voy a enfrentarme

[12] P. C. de Ch. Marivaux, *Lettres sur les habitants de Paris*, en F. Deloffre y M. Gillo (eds.), *Journaux et œuvres diverses*, París, Garnier, 1969 [1718], págs. 34-35.

[13] R. Barthes, *Sollers écrivain*, París, Seuil, 1979, pág. 86.

con los actos de discurso por los que un escritor se señala escritor, y un escritor de determinado tipo.

El escritor imaginario

En un enunciado elocutivo, desde el modo discursivo y desde el eje yo-tú, ¿cómo ampararse en un mismo proferimiento de lo atributivo y de la función? El enunciado "Yo soy escritor", excepto en el título provocador de un libro de François Weyergans[14], ¿cómo se puede pretender encontrarlo textualmente? La pregunta más general que debo plantearme ahora es, pues, la siguiente: ¿En qué prácticas discursivas concretas se lleva a cabo la conquista por parte del escritor, de la esencia "escritor", así como la autodefinición del tipo de escritor que elige ser, y que sólo se alcanza a través de la puesta en palabras? En otros términos, ¿cómo, a través de qué enunciados, a través de qué actos de lenguaje se señaliza la adopción de una escenografía autorial por parte del escritor?

Veremos que esto no puede obtenerse de una sola vez, sino que, para el advenimiento discursivo del escritor, son necesarios enunciados complementarios, escalonados en el tiempo, y partícipes de regímenes y géneros de enunciación diferentes. Veremos también que son necesarios relevos, adyuvantes autoriales. Lo mejor para *llamarse escritor* es, sin duda, *hacerse llamar escritor* por otros. Pero, generalmente, el proceso comienza por enunciados personales.

Al haber trabajado con los escritos de juventud, correspondencia y diarios íntimos, de los escritores del siglo XIX, puedo decir que es a través de enunciados en "primera persona", a menudo bastante desviados, que recurren a implícitos, e incluso denegadores, como se anuncia el proyecto literario inicial de un futuro joven escritor. Y es en la atribución a uno mismo de la etiqueta "escritor", o de sus equivalentes, etiqueta deseada pero sentida inalcanzable, donde está la clave. Cuando estos enunciados se formulan en una carta, su destinatario, sea un simple miembro de la

[14] *Je suis écrivain*, París, Gallimard, 1989. [N. de las E.]

familia (como Laure y Laurence Balzac o Pauline Beyle), sea él también un escritor o artista en proceso (como los amigos de Flaubert, Ernest Chevalier, Louis Bouilhet, Alfred Le Poittevin, Maxime Du Camp, o como uno de los amigos de Zola, Cézanne), tiene un papel importante por desempeñar, aun permaneciendo en silencio. Un papel que no es únicamente el de espejo, sino de parte co[n]firmante de un tipo de contrato, rubricado a dúo. Esto no es exactamente *llamarse escritor* sino escribirse como tal, con la solemnidad que acompaña al hecho de una afirmación puesta en papel. El proyecto ya no es más un espejismo o una simple palabra al viento; aquí está sacado afuera de la clausura subjetiva, y sometido al asentimiento de un tercero, con petición de confirmación.

Ciertamente, en las cartas que conozco, no hay frases al uso con la palabra “escritor” destacada. Tampoco deseos tan claros como el enunciado legendario atribuido por su biógrafa cónyuge al joven Hugo: “Quisiera ser Chateaubriand o nada”[15], donde Chateaubriand funciona como una antonomasia del escritor romántico *nec plus ultra,* simultáneamente legitimado y sublime. Pero en el mismo registro de enunciación –del enunciado de un deseo que es también el enunciado de una voluntad salvaje– tenemos esta frase del joven Balzac a su hermana, en 1819: “Quiero empezar con una obra maestra o romperme el cuello”[16]. Una frase igualmente proferida en el registro de lo absoluto, como la de Hugo: para él no se trata de llamarse escritor sino más bien de condenarse a ser un genio, el autor, obligatoriamente, de una obra maestra. Y en el caso del enunciado de Balzac, su intensidad hiperbólica viene todavía más marcada por la continuación: “Ah, hermana, si soy un Pradon, ¡me cuelgo! […] así que

---

[15] Mme Hugo se refiere a uno de los cuadernos del joven Victor Hugo, actualmente desaparecido y sin duda mítico, donde escribe esto: “La nota más destacable es esta, fechada el 10 de julio de 1816 (tiene 14 años): ‘Quiero ser Chateaubriand o nada’” (A. Hugo, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, I, Bruselas y Leipzig, Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1863). [Hay traducción española en *Memorias de Victor Hugo, por un testigo de su vida 1802-1819*, Madrid, Imprenta de Las Novedades, 1863, pág. 339]

[16] H. de Balzac, “Lettre à Laure Balzac, novembre 1819”, en R. Pierrot (ed.), *Correspondance I*, París, Garnier, 1960, pág. 66.

cuando veas malos versos, pon en el margen: ¡Cuidado con la horca!"[17]. Y notemos que es en este mismo registro imperioso de la expresión de una voluntad donde funciona el célebre grito de Rimbaud en una de sus "Cartas del vidente" ["Lettres du voyant"]: "Quiero ser poeta y trabajo para convertirme en *vidente*"[18].

Más frecuentes todavía que estos enunciados volitivos, son los enunciados indirectos, sesgados, modestos u orgullosos por denegación. En esta línea va la confesión de un joven Musset, de diecisiete años, en una carta dirigida a su amigo Paul Foucher, cuñado de Hugo, y mediador ideal hacia el campo literario: "No quisiera escribir, o quisiera ser Shakespeare o Schiller"[19]. La primera parte del enunciado en "primera persona" nombra el deseo, ciertamente no de ser escritor, sino de escribir. Un deseo más fácil de arriesgar, porque compromete no tanto la pretensión innombrable de una identidad gloriosa como la simple designación de una práctica. Aunque en el mismo fragmento de la frase cabe observar dos atenuantes: de entrada el recurso al condicional, que añade el desvanecimiento elegante de una suerte de incertidumbre y, además, la estructura de la negación. Como si el deseo de ser escritor no pudiera confesarse, por ahora, si no es tachado con un signo negativo. Pero una vez puesta esta tachadura, caigamos en la cuenta de hasta qué punto él puede franquearla fácilmente, ¡dejarse ir! Tras las tres marcas de inseguridad que enuncia la prótasis, la apódosis, contrariamente, pone en práctica el mismo recurso de la antonomasia gloriosa que Hugo, aunque el joven Musset, por su parte, busca los nombres propios del mundo del teatro (y no de la poesía) y apunta al Panteón romántico extranjero.

Un juego parecido lleva a cabo el joven Zola. No puede dar curso a su deseo de ser escritor salvo si antes no renuncia forzosamente a serlo, por necesidad de ganarse la vida y mantener a su madre: "Estoy decidido a conver-

---

[17] *Ibíd.*, pág. 59.

[18] A. Rimbaud, "Lettre à Paul Izambard, 13 mai 1871", en S. Bernard (ed.), *Œuvres*, París, Garnier, 1969, pág. 343.

[19] A. de Musset, en L. Chotard, M. Cordroc'h y R. Pierrot (eds.), *Correspondance I*, París, Presses Universitaires de France, 1985, pág. 23.

tirme en abogado, puedes estar seguro de que la oreja del escritor se asomará bajo la toga”[20].

Un juego también parecido lleva a cabo Flaubert, que tras haber declarado en dos cartas sucesivas de 1839 su renuncia dramática, no a ser escritor sino a escribir –“En lo que se refiere a escribir he renunciado totalmente a ello”[21]–, acaba por confesar en una carta más tardía a su profesor de retórica que “su antigua idea fija: escribir” continua rondándole, “retornándole”[22]. Lo cual se asemeja a buscar otra vía en la estructura de infinitivo, como Musset, pero también a otorgar a su proyecto literario una cierta profundidad, así como un aura de antigüedad obsesiva capaz de salvarlo de la ingenuidad propia de ciertas confesiones.

Por más interesantes que sean, estos enunciados de juventud, a menudo oblicuos, están lejos de poder alcanzar la definición de un escenario autorial. Les falta la seguridad, pero también la precisión y aún más la dimensión pública. Un escritor “en marcha” no es solamente alguien que se llama escritor frente al espejo o frente a los confidentes elegidos, es también alguien que, en sus primeras obras, se debe dotar, para su existencia, de una identidad autorial visible y localizable. Y a menudo son los prefacios y los paratextos en general (peritextos y epitextos) los que asumen esta función. De este modo, leyendo los sucesivos prefacios de Hugo a sus *Odas* [*Odes*] (1822), a sus *Nuevas odas* [*Nouvelles Odes*] (1824) y a sus *Odas y baladas* [*Odes et Ballades*] (1826), y después, a *Las orientales* [*Orientales*] (1829), se pueden seguir las inflexiones del escenario

[20] E. Zola, “Lettre à Jean-Baptistin Baille, 23 janvier 1859”, en B. H. Bakker, C. Becker y H. Mitterand (eds.), *Correspondance de Zola I*, Montreal, Presses de l’Université de Montréal, 1978, pág. 105.

[21] “¿En lo que se refiere a escribir? apostaría que nunca me publicarán ni me representarán” [“Quant à écrire? je parierais bien que je ne me ferai jamais imprimer ni représenter”] (carta a Ernest Chevalier, el 24 de febrero de 1839, en G. Flaubert, *Correspondance I*, J. Bruneau (ed.), París, Gallimard, 1973, pág. 37). “En lo que se refiere a escribir , renuncié totalmente a ello y estoy seguro de que jamás se verá mi nombre impreso. Ya no me quedan fuerzas, ya no me siento capaz” [“Quant à écrire, j’y ai totalement renoncé, et je suis sûr que jamais on ne verra mon nom imprimé. Je n’en ai plus la force, je ne m’en sens plus capable”] (carta a Chevalier, 23 de julio de 1839, *op. cit.*, pág. 49).

[22] Carta a Gourgaud-Dugazon, del 22 de enero de 1842 (*Ibíd.*, pág. 163).

autorial hugoliano. En principio, hizo del poeta un rey destronado, una noble víctima pero también una voz solemne e inútil –"Su voz grave se pierde en las palabras vanas"[23]–, pero hacia los años 1826-1827, los del prefacio de *Cromwell*, recurre a imágenes más enérgicas y a la vez más caprichosas del poeta: *poeta soverano*, como Dante[24], comparado con el gigante hebreo Sansón que, para librarse de su prisión, no encuentra nada mejor que transportar él mismo las puertas de su prisión en la montaña[25].

Esta nueva figuración viene acompañada de otro *ethos* prefacial y de otra relación imaginaria con los lectores y con la crítica. Así lo manifiesta la primera frase provocadora del Prefacio de *Las orientales* (1829): "El autor de esta recopilación no es uno de esos que reconoce a la crítica el derecho de cuestionar la fantasía del poeta […]"[26].

Entre el número de puestas en discurso de los escenarios autoriales hugolianos, hay que reservar un lugar al Hugo crítico que, evocando otros escritores de su Panteón (Chateaubriand, Lamartine, Bonald, de entrada, en el período del romanticismo monárquico; seguidos de Walter Scott, Byron, Nodier, Émile Deschamps, cuando el romanticismo se convierte en el "liberalismo en literatura"), formula juicios con un poder ilocutivo fuerte que definen al poeta o, mejor aún –con una energía discursiva más marcada–, que coronan al poeta como héroe literario elegido, lo que sucede en 1820 con Lamartine. Entonces la crítica asume una función sacerdotal. Se otorga el po-

---

[23] V. Hugo, *Œuvres complètes II*, J. Massin (ed.), París, Le Club français du livre, 1969, pág. 480.

[24] "Un hombre, un poeta rey, *poeta soverano*, como dijo Dante de Homero […]" ["Un homme, un poëte roi, *poeta soverano*, comme Dante le dit d'Homère […]"] (V. Hugo, *Œuvres complètes IV*, J. Massin (ed.), París, Le Club français du livre, 1969, pág. 57).

[25] "[…] nuestros grandes poetas […] supieron hacer surgir su genio a través de todos estos impedimentos. A menudo fue en vano quererlos contener dentro de los dogmas y de las reglas. Como el gigante hebreo, llevaron consigo a la montaña las puertas de su prisión" ["[…] nos grands poëtes ont […] su faire jaillir leur génie à travers toutes ces gênes. C'est souvent en vain qu'on a voulu les murer dans les dogmes et dans les règles. Comme le géant hébreu, ils ont emporté avec eux sur la montagne les portes de leur prison"] (*ibíd.*, pág. 67).

[26] *Ibíd.*, pág. 495.

der del bautismo, en las fuentes bautismales de la nueva iglesia literaria, iglesia que su mismo gesto edifica casi sin ayuda. Así, en el artículo del *Conservateur littéraire* de 1820 sobre las *Meditaciones poéticas*:

> Os burlaréis, gente del mundo, os encogeréis de hombros, hombres de letras, mis contemporáneos, ya que, os lo digo entre nosotros, puede que no sea ninguno de vosotros quien comprenda lo que es un poeta. ¿Se encontrará en vuestros palacios? ¿Lo encontraremos en vuestros retiros? [...] Poetas de mi siglo, ¿se cuenta entre vosotros este hombre? ¿Está en vuestras filas el hombre que posee el *os magna sonaturum*, la boca capaz de decir cosas grandes, la *ferrea vox*, la voz de hierro?[27]

Se ve que la sacralización llevada a cabo por el joven Hugo de un *poeta-devoto*, que es también un *poeta-faro*, se realiza por simple aposición solemne de la palabra *poeta*, en el sentido sublime del término, sobre un escritor ideal. Igualmente, supone la reversión especular de la sacralidad atribuida al escritor glorificado en aquel que se la atribuye. De este modo, el bautismo sacraliza a su vez al bautizador. Llamar así –y tan solemnemente– al otro *poeta*, es practicar otro acto elocutivo indirecto: *llamarse poeta* a sí mismo, anunciarse como un poeta de determinado tipo, que la cita atribuida a Virgilio define como una instancia solemne y grandiosa, vocal y social a la vez.

El mismo juego, *mutatis mutandis,* lleva a cabo Hugo al jactarse de que Walter Scott es un hombre que "dispone de su lector como el viento dispone de una hoja"[28] o, en otro registro, cuando abre la vía al romanticismo "artista", y se jacta de que su amigo Émil Deschamps es no sólo "un poeta, que no es gran cosa, sino además un gramático y

[27] "Vous en rirez, gens du monde, vous hausserez les épaules, hommes de lettres, mes contemporains, car, je vous le dis entre nous, il n'en est peut-être pas un de vous qui comprenne ce que c'est qu'un poëte. Le rencontrera-t-on dans vos palais? Le trouvera-t-on dans vos retraites? [...] Poëtes de mon siècle, cet homme-là se voit-il parmi vous? Est-il dans vos rangs l'homme qui possède l'*os magna sonaturum*, la bouche capable de dire de grandes choses, la *ferrea vox*, la voix de fer?", en *Méditations poétiques*, con el epígrafe: "*Ab Jove principium* (Virg.)" (V. Hugo, *Œuvres complètes I*, J. Massin (ed.), París, Le Club français du livre, 1969, pág. 608). La expresión virgiliana de *ferrea vox* se retoma en el epígrafe a "L'Histoire" [1823] (V. Hugo, *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, pág. 482).

[28] V. Hugo, *Œuvres complètes IV*, *op. cit.*, pág. 431.

un prosodista"[29], o que su amigo Victor Pavie hace crítica "en modo artista"[30].

Los procesos de puesta en discurso del escenario autorial suponen, por tanto, al menos dos participantes: de un lado, el escritor estatuario [*statufié*] y, por el otro, el escritor programático que se comporta como un crítico adulador, interesado narcisísticamente en el asunto.

Pero a veces el dúo ya no viene constituido por un escritor futuro y un escritor faro. Nace del hecho de que el escritor siente la necesidad de desdoblarse: ya sea, como Hugo, atribuyéndose un nombre poético y legendario (Olympio); ya sea como el Balzac autor de la "Advertencia" del *Gars* en 1828 (los futuros *Chouans*), dando a su obra escrita otro supuesto autor (Victor Morillon), al que dota así cómodamente de una identidad plena; o incluso como el Sainte-Beuve autor de *Vida, poesías y pensamientos de Joseph Delorme* [*Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*] (1829); o como el Petrus Borel autor de *Champavert* (1833), experimentando la necesidad de otorgarse el estatuto de un autor ya muerto, al que se le atribuye una biografía en su debida forma. El escritor en estado incoativo puede, pues, igualmente objetuarse con más comodidad bajo los rasgos de un doble literario.

En fin, notemos también que el dúo funciona de manera diferente y complementaria cuando es el escritor mismo quien pide a un adyuvante autorial que lo ayude a existir mediáticamente, por medio de prefacios alógrafos, por ejemplo. Así lo hace Balzac, alternativamente, con Philarète Chasles en 1831, y Felix Davin en 1834-1835, para introducir las dos grandes partes de sus amplios conjuntos de obras entonces en proceso: primero las

29 "[…] hay en M. Deschamps, no sólo un poeta, lo que es poca cosa, sino también un gramático y un prosodista. […] [L]a abundancia de las imágenes, la invención pintoresca de los detalles, la ordenación *hábil* de las composiciones, la riqueza de los colores. Aquí está, la parte de los poetas" ["[…] il y a dans M. Deschamps, non seulement un poète, ce qui est *peu de chose*, mais encore un grammairien et un prosodiste. […] [L]'abondance des images, l'invention pittoresque des détails, l'ordonnance *habile* des compositions, la richesse des couleurs. C'est là, la part des poètes"] (V. Hugo, *Œuvres complètes III*, J. Massin (ed.), París, Le Club français du livre, 1969, pág. 1081).

30 "Entendéis las artes como poeta, hacéis crítica como artista" ["Vous comprenez les arts en poëte, vous faites de la critique en artiste"] (*ibíd.*, pág. 1214).

Novelas y cuentos filosóficos [*Romans et contes philosophiques*], después los *Estudios de costumbres* [*Études de mœurs*] y los *Estudios filosóficos* [*Études philosophiques*]. En estos dos casos, la naturaleza ancilar del prefaciador alógrafo es todavía más marcada, dado que se trata de escritores-periodistas de más baja calaña que Balzac, y no de grandes escritores que pudieran funcionar como instancias literarias legitimantes. Chasles considera el autor de las *Novelas y cuentos filosóficos* como una especie de relatador árabe, como un prodigioso "narrador" omnipotente, autor de una obra multiforme, "epopeya, sátira, novela, cuento, historia, drama, exuberancia de miles de colores"[31], mientras que Davin, queriendo corregir los efectos nocivos que ha tenido entretanto esta imagen, una vez pasada la moda de los *Cuentos* [*Contes*] de Hoffmann, dará a Balzac una apariencia distinta: a la vez un novelista pensador sistemático y hombre de energía intelectual, que ha emprendido una obra grandiosa y arquitecturada. Es una manera de contrarrestar las imágenes negativas que circulan sobre él, de novelista fecundo pero desordenado. He aquí una constante: la recepción de la obra casi siempre viene acompañada de la recepción, implícita o explícita, del lenguaje autorial. Y la acepte o se resista a ella, es en un diálogo con su propia recepción como un escritor es llevado a poner en discurso su escenario autorial. De este modo se instituye una especie de escena de enunciación autorial con tres actores (el autor, su adyuvante, el público), donde el público se ve desempeñando a menudo el rol del dudoso, de aquel que no quiere comprender o que se burla (lo que permite dramatizar la escena), y donde la relación que une a los dos cómplices literarios tiene la virtud de significar que el escenario autorial, así definido y valorado, no es simple capricho personal sino cuestión social, complicidad de grupo, de escuela, de "camaradería".

Conclusión: uno no puede *llamarse escritor* en soledad. Esta idea la confirma la atención puesta por los textos con aires de manifiesto, en convocar a todos los allegados a la batalla, como lo hace Hugo: primero en el registro de la

---

[31] H. de Balzac, *La Comédie Humaine*, x, P.-G. Castex (ed.), París, Gallimard, 1979, pág. 1190.

unión de caballeros antiguos, después en el de la convocatoria a la "juventud artística" que realiza el prefacio de *Hernani*, en el momento consabido de la Batalla. Lo mismo desempeñan los prefacios Jeune-France, anunciando la unión de los "camaradas", haciendo un llamamiento a otros "bandoleros del pensamiento", y dedicándoles el libro: "¡Es a vosotros, sobre todo, compañeros, a quien doy este libro! ha sido escrito entre vosotros, lo podéis reivindicar".

Y Petrus Borel desgrana el rosario de los nombres de los "camaradas", en clave de llamamiento épico de los héroes, haciendo a grandes rasgos un breve retrato de cada uno de ellos:

> [...] para ti, Jehan Duseigneur, el estatutario, apuesto y de buen corazón, orgulloso y valiente en el trabajo, aunque cándido como una niña. [...] Para ti Napoléon Thom, el pintor, aire, franqueza, un encaje de manos soldadesco, ¡ánimo! Estás en una atmósfera de genio. Para ti, mi buen Gérard: nunca los directores aduaneros de la literatura dejarán llegar al gran público tus obras, tan bien acogidas por sus *petits comités*. [...] Para ti, Joseph Bouchardy, grabador, ¡corazón de salitre! ¡Para ti, Théophile Gautier! ¡Para ti, Alphonse Brot! ¡Para ti, Augustus Mac-Keat! ¡Para ti, Vabre! ¡Para ti, Léon! ¡Para ti, O'Neddy, etc; a todos vosotros! A los que quiero[32].

Un vocativo que tiene mucha más miga dado que en las líneas anteriores Borel acaba de burlarse de los "nombres de dedicatoria" de los "poetas a vizcondesas"[33].

Hay otras maneras de hacer evidente la naturaleza colectiva de estos enunciados de autorialidad. En lugar de pasar *in vivo* por un enunciado a la vez elocutivo e ilocutivo, el recurso a las formas deslocutivas es apropiado para completar el lenguaje autorial, haciendo uso de una cua-

---

[32] "[...] à toi, Jehan Duseigneur, le statuaire, beau et bon de cœur, fier et courageux à l'œuvre, pourtant candide comme une fille. [...] –à toi, Napoléon Thom, le peintre, air, franchise, poignée de main soldatesque, courage! Tu es dans une atmosphère de génie. –à toi, bon Gérard: quand donc les directeurs gabelous de la littérature laisseront-ils arriver au comité public tes œuvres, si bien accueillies de leurs petits comités. [...] –à toi, Joseph Bouchardy, le graveur, cœur de salpêtre! –à toi, Théophile Gautier! –à toi, Alphonse Brot! –à toi, Augustus Mac-Keat! –à toi, Vabre! à toi, Léon! à toi, O'Neddy, etc.; à vous tous! Que j'aime" (P. Borel, *Œuvres complètes*, II, A. Marie (ed.), París, La Force française, 1922 [1832], págs. 11-12).

[33] *Ibíd.*

lidad que le es propia: su capacidad de objetivación. El escritor no es entonces ni un *yo*, ni un *tú*, ni un *nosotros*; aquí se ha convertido en un *él*, personalizado e idealizado a la vez. De ahí todos los textos de la Restauración que ponen en escena "El Poeta", "El poeta moribundo", "El poeta en las revoluciones", "El Genio", "El Genio luchando contra el infortunio", etc. Lo que en el Hugo de la madurez se persigue en las obras mayores y señaladas, bien conocidas, que abren *Rayos y sombras* [*Les Rayons et les Ombres*] en 1840 ("Función del poeta") o que cierran (casi) *Las contemplaciones* [*Les Contemplations*] en 1856 ("Los Magos"). Y podemos encontrar el equivalente desencantado en *Las flores del mal*, en todos los textos que aluden al declive del "poeta hoy", este albatros, este cisne caído en el barro, este Ícaro, este Ixión, este mendigo perdido, este ciego, este trapero borracho que se golpea contra las esquinas.

Finalmente, incluso las obras autónomas pueden ponerse a perfilar el escenario autorial elegido, bajo la apariencia de poner en escena un escritor ideal y de atribuirle ya una voz (en el teatro), ya una vida (en la novela), ya ambas cosas alternativamente: como hace Vigny por medio de *Stello*, y después por medio de *Chatterton*, en 1832-1835. Esto sucede en todas las novelas que ponen en escena a escritores, pero también a artistas, y para que el efecto sea completo, a menudo a los dos a la vez, como lo practican Balzac (*La obra maestra desconocida* [*Le Chef-d'œuvre inconnu*] / *Las ilusiones perdidas* [*Illusions perdues*]), también Murger (*Escenas de la vida bohemia* [*Scènes de la vie de Bohème*]), los Goncourt (*Charles Demailly* / *Manette Salomon*) o Zola (*La obra* [*L'Œuvre*]).

Así, por intervención de personajes-espejo, pero también por la *profundidad de campo* que, en estas obras ficcionales, les da la evocación de otras figuras intelectuales refutadas, la escenografía autorial se halla completa, expuesta, magnificada. Si dejamos de lado la dimensión intimista inicial de *llamarse escritor*, el escritor imaginario se convierte entonces en un universo. Se noveliza, se prepara a entrar en la leyenda. Aún le falta, claro está, garantizar una relativa congruencia a estas diversas enunciaciones

autoriales complementarias, elocutivas y deslocutivas. De esto se encarga el autor mismo o, en su defecto, sus adyuvantes o incluso la crítica, cómplice o no.

De lo imaginario a la realización textual

Queda al fin por abordar la cuestión más difícil, la de la transposición textual en sentido estricto de estas escenografías *a priori* peri o epitextuales en su mayor parte. ¿Cómo procede aquí, en la misma obra, el escritor-imagen que, como acabamos de ver, se ha instaurado por el discurso en *off* una identidad autorial discursiva *en aumento*? Y ¿cómo pensar la relación entre el escenario preconstruido y el *actio* de la escritura literaria? La cuestión principal es entonces la de las mediaciones entre estos tres imperios, el escritor imaginario, sus realizaciones discursivas alegóricas (los diversos *llamarse escritor*) y la puesta en acto efectivo del lenguaje literario: a través ya no del escritor ideal sino del autor, *el ser de letras* si se prefiere, como lo llamó Valéry, el *scripteur*, como dijo Barthes, pero también, lo sabemos desde Benveniste, el *sujeto de enunciación*. No se trata entonces ya de *llamarse escritor* sino más bien de realizarse como tal. Pero esto, no en la libertad absoluta de la invención imprevisible sobre el papel, sino en un espacio imaginario marcado, donde el escenario autorial predefinido funciona para el escritor como un hilo conductor y para el lector como un elemento esencial para su trabajo hermenéutico.

Las mediaciones funcionan en los dos sentidos: el escenario autorial *a priori* marca a menudo los modos de toma de palabra, un *ethos*, una manera de situarse en el lenguaje y dispositivos genéricos de predilección. Y el texto mismo, a través de diversos procedimientos más o menos explícitos, da testimonio de la sumisión a la escenografía imaginaria. Además, en el mismo texto, a menudo el aparato metatextual establece la unión: indica el modo de empleo del texto en proceso, establece el vínculo entre las imágenes del escritor y su realización escritural.

No pudiendo desarrollar todos los puntos, me centraré aquí en lo que concierne a la realización discursiva, retórica y textual de la obra en ciernes en la definición *a priori* del escenario autorial. Queda pendiente, para otra ocasión, el camino inverso: del texto hacia el escenario.

Cada escenario autorial no se contenta, de hecho, con construir una imagen ideal del escritor. Sería bastante fácil mostrar que dicta también el comportamiento real de los escritores, en la vida cotidiana, su higiene de vida, su manera de vivir en sociedad o, al contrario, en soledad, e igualmente su vida amorosa y erótica. Que uno piense, por ejemplo, en el adiós dicho por el Flaubert de 1845, no solamente a la "vida práctica", como afirmó[34], sino también a la vida sexual[35]. Un adiós que se hizo necesario ciertamente para su equilibrio fisiológico de ese momento, pero todavía más para la nueva ética de la literatura que el autor estaba inventando…

Por otro lado, y este será mi tema para concluir, están también todos los elementos del espacio propiamente literario y textual que, a través de un escenario autorial bien formado, están predefinidos: en breve, la relación con el libro, la relación con el lector, el modo de enunciación, el *ethos*, pero también elementos más intrínsecamente literarios todavía, como son la relación con el género y la relación con el estilo.

Mientras que en la época clásica el objeto de enseñanza son los preceptos retóricos, y la imagen del escritor es secundaria, en el romanticismo, habiendo instituido un tipo de gran espectáculo literario donde la imagen cuenta más que el precepto, es entre las líneas del retrato del *poeta*, del *genio*, del *artista*… o del *gran escritor* donde se

[34] "Me he despedido irrevocablemente de la vida práctica. Mi enfermedad nerviosa ha sido la transición entre estos dos estados" ["J'ai dit à la vie pratique un irrévocable adieu. Ma maladie de nerfs a été la transition entre ces deux états"] (G. Flaubert, *Correspondance I*, *op. cit.*, pág. 228).

[35] "Un coito normal, regular, rico y sólido me sacaría en exceso fuera de mí, me turbaría. Entraría en la vida activa, en la verdad física, en fin, en el sentido común, y es lo que fue dañino cada vez que he querido intentarlo" ["Un coït normal, régulier, nourri et solide me sortirait trop hors de moi, me troublerait. Je rentrerais dans la vie active, dans la vérité physique, dans le sens commun enfin, et c'est ce qui a été nuisible toutes les fois que j'ai voulu le tenter"] (*ibíd.*, pág. 241).

definen los mandamientos poéticos que ha de seguir el escritor de un modo, a pesar de todo, bastante explícito.

El escenario autorial fija no sólo la imagen reguladora del escritor, sino también la relación con el Libro y con la Obra, que puede ir desde el respeto hacia la obra acabada, como da testimonio la *Exegi monumentum* de Horacio (*Odas*, III, XXX), hasta diversas formas de falta de respeto: la de Musset que, haciendo pose de *dandi* literario, insistía en el poco caso que le merecía su propia obra, "buena para los bebedores de cerveza/ Que tiran la botella después de la primera jarra"[36]; o bien la de Gautier, que explica que, para hacer un libro, le basta con "tomar diversos libros" y mezclarlos[37]. En el libro, el escenario autorial se ocupa de imitar los objetos emblemáticos: parecerse a la serpentina del caporal Trim, puesta en el epígrafe de *La piel de zapa* [*La peau de chagrin*, de Balzac], o parecerse a una ciudad medieval española, como quisiera serlo *Las orientales*, si creemos el prefacio[38].

El escenario autorial fija el modo de comunicación literaria conveniente. Para hacerlo, fija no sólo la imagen del escritor sino también la del lector y la relación entre ambos: ya sea que el escritor finja no dirigírsele, que lo

[36] A. de Musset, *Poésies complètes*, M. Allem (ed.), París, Gallimard, 1957, pág. 105.

[37] "¿Quiere usted escribir un libro? Se cogen varios libros [...]. Se arranca una hoja de aquí, una hoja de allá, se hace un prólogo y un epílogo, se adopta un seudónimo, se dice que usted se ha muerto de agotamiento o que se ha lavado el cerebro con plomo, se sirve caliente, y se escamotea el éxito más bonito que sea posible ver" ["Voulez-vous faire un livre? Prenez plusieurs livres [...]. Vous détachez un feuillet ici, un feuillet là, vous faites une préface et une postface, vous prenez un pseudonyme, vous dites que vous êtes mort de consomption ou que vous vous êtes lavé la cervelle avec du plomb, vous servez chaud, et vous escamotez le plus joli petit succès qu'il soit possible de voir"] (T. Gautier, *Les Jeunes-France: romans goguenards*, París, Charpentier, 1875 [1833], X).

[38] "Y entonces, ¿por qué no se trataría de una literatura en su conjunto, y en particular de la obra de un poeta, como una de esas bellas ciudades antiguas de España, por ejemplo, donde se encuentra todo: frescos paseos de naranjos a lo largo de un río; grandes plazas abiertas al sol para las fiestas; calles estrechas, tortuosas, a veces oscuras [...]?" ["Et puis, pourquoi n'en serait-il pas d'une littérature dans son ensemble, et en particulier de l'œuvre d'un poëte, comme de ces belles vieilles villes d'Espagne, par exemple, où vous trouvez tout: fraîches promenades d'orangers le long d'une rivière; larges places ouvertes au grand soleil pour les fêtes; rues étroites, tortueuses, quelquefois obscures [...]?"] (V. Hugo, *Œuvres complètes III*, *op. cit.*, pág. 496).

sacuda, y rehúse hacer los saludos al uso, como lo hacía Musset en el prefacio de los *Cuentos de España y de Italia* [*Contes d'Espagne et d'Italie*]; ya sea que le dé la espalda, como lo exige el escenario autorial melancólico; ya sea que, como Hugo y el Romanticismo humanitario, se fije el objetivo de servir al lector y de transformarlo.

A menudo el escenario predetermina de manera indirecta este modo de comunicación mediante la definición, no de un modo de escritura, sino de la "voz" propia de la instancia literaria ideal. Lo hemos visto en dos ocasiones con los ejemplos que elegí de Hugo: el poeta tal y como él lo define está dotado de una *gran voz de hierro que amonesta a través de las sombras*, o bien se nos advierte que *su voz grave se pierde* en medio de las palabras vanas de la multitud. Por todo ello se puede anunciar con bastante precisión, no solo el *ethos*, el color y la atmósfera oratoria de la poesía hugoliana temprana, que ha elegido la logística genérica de la oda, sino también construir la escena de enunciación *desdichada* necesaria a este gran testigo del infinito que es el poeta hugoliano.

Igualmente, "El Poeta moribundo", de Lamartine, evoca en su sexta estrofa una escenografía que es, al mismo tiempo, una topología imaginaria y una paratopía enunciativa, al definir los poetas como pájaros de paso que pasan cantando lejos de los márgenes y de quienes la gente sólo conoce la voz.

Pero en lugar de dispersarme en las distintas escenografías autoriales románticas que he definido prefiero, para terminar, tomar una sola de ellas en mi punto de mira, la que acabo de evocar en último lugar: la escenografía melancólica tal y como la ha definido Lamartine. Y me ceñiré a un solo texto canónico, del que acabo de citar una estrofa: "El Poeta moribundo", en su segunda versión (la de 1823)[39].

Pero antes, una idea más general, que reencuentra una vez más el hilo conductor del título de nuestro seminario. El común denominador de las cinco escenografías

---

[39] Una primera versión, la de 1817, es muy diferente y de aire neoclásico: convierte al poeta moribundo en un aguilucho atravesado por una flecha y lamenta por él la pérdida de la gloria.

autoriales que he evocado en la primera parte reside en la idea de que el poeta, el "poeta pensador" de Hugo, pero también el escritor fantasma y el poeta desencantado, rehúsan (casi) ser escritor, llamarse como tales. Más aún, rehúsan comprometerse como "autores", en tanto que la palabra designa al escritor de profesión que publica y se gana la vida con los libros. La denegación del estatuto y del nombre de escritor y, peor aún, del hábito de autor, se trata, como ya apunté, de un rasgo dominante de los escritores jóvenes y también de un rasgo romántico profundamente comprometido.

La frase emblemática de Rousseau, "Me convierto en un autor casi a pesar mío"[40], ofrece un modelo que permanece muy presente. Ni mucho menos ser un "poeta-autor", como Sainte-Beuve acusa a Boileau de serlo[41]. Para el escritor romántico, pues, en particular para el "poeta" tal y como lo define el escenario melancólico, ni atisbo de asumir el papel de un profesional de la escritura.

Así lo dirá Lamartine más adelante:

> El público oyó una alma sin verla, y vio a un hombre en vez de un libro. […]
>
> Yo no tenía ninguna impaciencia de celebridad, ninguna susceptibilidad de amor propio, ninguna envidia de autor. Yo no era autor, yo era lo que los modernos llaman un *amateur*, lo que los antiguos llamaban un curioso de la literatura. […] La poesía no era mi oficio, era un accidente, una aventura dichosa, un golpe afortunado en mi vida. Aspiraba a otra cosa, me dedicaba a otros trabajos. Cantar no es vivir […][42].

---

[40] Enunciado de la segunda de las "Lettres à Malesherbes", enero de 1762 (J.-J. Rousseau, *Les Confessions. Autres textes autobiographiques*, M. Raymon y B. Gagnebin (eds.), París, Gallimard, 1959, pág. 1136).

[41] Sainte-Beuve acusa a Boileau de ser un "poeta-autor, que sabe conversar y vivir": un "buen escritor en verso, con una corrección sabia", pero "en absoluto un poeta si reservamos este título para los seres profundamente dotados de imaginación y de alma" (Ch. A. Sainte-Beuve, *Œuvres I*, M. Leroy (ed.), París, Gallimard, 1960, pág. 666).

[42] "Le public entendit une âme sans la voir, et vit un homme au lieu d'un livre. […] Je n'avais aucune impatience de célébrité, aucune susceptibilité d'amour-propre, aucune jalousie d'auteur. Je n'étais pas auteur, j'étais ce que les modernes appellent un *amateur* ce que les Anciens appelaient un curieux de littérature. […] La poésie n'était pas mon métier, c'était un accident une aventure heureuse, une bonne fortune dans ma vie. J'aspirais à tout autre chose, je me destinais à d'autres travaux. Chanter n'est pas vivre [...]" (Prefacio de las

Es lo que la crítica apuntará tras la publicación de las *Meditaciones poéticas*, en 1820:

> Esto es lo que diferencia el autor de su obra: es poeta, he aquí el principio de todas sus cualidades y una excusa que justifica pocas veces sus defectos. No es ni literato ni escritor ni filósofo, aunque tenga mucho de lo que se precisa para ser todo esto a la vez; pero es poeta, dice lo que siente y lo que le inspira al decirlo[43].

El "poeta moribundo" lamartiniano es también un anti-autor. No escribe, canta. Y si canta en el momento de morir, de muerte precoz, es sólo porque sus dedos están en las cuerdas de la lira:

> ¡Cantemos! que aún la mano rige la ardiente lira;
> ¡Cantemos! que hoy la muerte, como al cisne, me inspira
> a orillas de otro mundo un ¡ay! arrobador[44].

Canta, acompañado de una emblemática lira, sin proyecto estético determinado, sin aparato tecnológico artificial.

Este poeta moribundo se define como alguien que no ha aprendido a escribir:

> Jamás en sus confianzas con el laúd de hermano
> Guió mano de maestro esta novicia mano.
> Lo que Dios mismo inspira no lo enseña el mortal[45].

Méditations poétiques en la Édition des Souscripteurs (1849), en A. de Lamartine, *Méditations poétiques*, F. Letessier (ed.), París, Garnier, 1968, pág. 309).

[43] "C'est là ce qui distingue proprement l'auteur de cet ouvrage: il est poëte, voilà le principe de toutes ses qualités, et une excuse qui manque rarement à ses défauts. Il n'est point littérateur, il n'est point écrivain, il n'est point philosophe, bien qu'il ait beaucoup de ce qu'il faut pour être tout cela ensemble; mais il est poëte, il dit ce qu'il éprouve, et l'inspire en le disant" (Ch. Loyson, "Littérature française. Méditations poétiques. Ab Jove principium. Ederâ crescentem ornate poetam", *Le Lycée français ou Mélanges de littérature et de critique*, tomo IV, 1820, pág. 56).

[44] En este caso y en los siguientes fragmentos de "El poeta moribundo" se cita según la traducción de Rafael Pombo (A. de Lamartine, "El poeta moribundo", en *El Mosaico,* 26, año II, trimestre II, 1860, pág. 202. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes disponible en línea). El texto origen dice así: "Chantons, puisque mes doigts sont encor sur la lyre;/ Chantons, puisque la mort, comme au cygne, m'inspire/ Aux bords d'un autre monde un cri mélodieux". [N. de la T.]

[45] El texto origen dice así: "Jamais aucune main sur la corde sonore/ Ne guida dans ses jeux sa main novice encore./ L'homme n'enseigne pas ce qu'inspire le ciel".

No hay aprendizaje técnico de la poesía. La poesía es inspiración celeste y no composición.

Pero además, ya que el poeta canta y morirá en directo cuando termine su último canto (el más bello, como el del cisne, varias veces evocado aquí…), tampoco hay atisbo de una idea de obra que subsista en el horizonte. No hay función objetual[46], como digo. Por lo tanto, tampoco hay atisbo de fabricación artesanal del objeto literario, como lo reclamaba la tradición clásica, la de Boileau ("Hecha tu obra volverás a verla;/ Diez veces al telar has de volverla"[47]), o la de La Bruyère ("Es un oficio el de hacer un libro, como el de hacer un reloj […]"[48]).

El canto de un poeta no es ni obra, ni escritura, ni trazo, sino sonido que se alza y del cual el poeta juega a que el lector perciba el carácter volátil:

> Pero, ¿y el tiempo? Es ido. ¿La gloria pues? ¿Qué importa
> Ese eco aislado y vano que siglo a siglo aporta?
> ¡Un nombre! ¡ruin juguete de la posteridad!
> Aquel que a un nombre el reino del porvenir prometa
> Oiga el son que le guarda la lira del poeta
> ……………………………………………………………
> ¡Ah! ¡la primer brisa llevóselo ya![49]

El poeta moribundo, que dona su vida a la poesía y se afana en remontar al cielo, su verdadera patria, se burla de los seres terrestres, que echan raíces, que se sujetan a la vida: el "vulgar" (aquel que se denominará en breve "el burgués"), pero también los autores que creen en la posteridad:

[46] Sobre las funciones de autor propuestas por J.-L. Diaz a partir de la *función autor* de M. Foucault, véase "Cuerpo del autor, cuerpo de la obra. Algunos aspectos de su relación en la época romántica", en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 23, 2015. [N. de las E.]

[47] *El arte poético*, 1674. Cito según traducción de Juan Bautista Madramant (Boileau, *op. cit.*, pág. 17). El texto origen dice así: "Hâtez-vous lentement, et, sans perdre courage,/ Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage".

[48] *Les Caractères*, 1688. Cito según traducción de Nicolás Estévanez (J. de La Bruyère, *Los caracteres*, París, Garnier Hermanos, s.d., pág. 59). El texto origen dice así: "C'est un métier de faire un livre, comme de faire une pendule…".

[49] "Mais le temps? –Il n'est plus. –Mais la gloire? –Eh! qu'importe?/ Cet écho d'un vain son, qu'un siècle à l'autre apporte?/ Ce nom, brillant jouet de la postérité?/ Vous qui de l'avenir lui promettez l'empire,/ Écoutez cet accord que va rendre ma lyre!… / … … … … … … … … … … … … … … …/ Les vents déjà l'ont emporté!". [N. de la T.]

¡Ah! llore aquel que asiéndose cual hiedra a los despojos
De los vencidos años, ve con febriles ojos
Ir su esperanza hundiéndose con el mañana infiel.
Yo que no eché raíces sobre la tierra, en breve
La dejo, y sin esfuerzo, como la rama leve
Que un soplo de brisa llevóse con él[50].

Y la poesía lamartiniana, unida a estos imaginarios, debe hacerse armonía celeste, insubstancial. Su verso aéreo y fluido realiza de algún modo esta desmaterialización órfica requerida del acto poético.

Esta poesía que se disuelve en el éter insiste en su naturaleza vocal, melodiosa. El poeta es a la vez un ser de paso (paratopía, por supuesto) y una simple voz anónima. Y aquí está esta estrofa decisiva a la que me he referido, que define al poeta simultáneamente como un pájaro de paso (bestiario), como un ser en fuga (paratopía), pero que insiste igualmente en la dimensión vocal y melodiosa de la poesía, tanto como en el anonimato y la distancia de la voz poética:

¡Pobre poeta! tú eres el ave pasajera
Que no dejó ni un nido labrado en la ribera,
Ni se posó en el árbol, ni el mástil coronó:
Meciéndose indolente al son del mar profundo,
La oyó pasar cantando, lejos de tierra, el mundo,
Y de ella tan sólo la voz conoció[51].

Aquí, la representación topológica (el poeta como quien pasa "lejos de los márgenes") es también sociológica: porque el poeta pasa a distancia de la ciudad humana, prefiere la naturaleza a la villa, la soledad a la vida en sociedad, y los círculos no lo conocen. Estas dos formas de representaciones se completan con una insistencia en la voz a distancia, perdida, anónima del poeta. Y este imaginario vocal no es un simple adorno, ya que se

[50] "Ah! qu'il pleure, celui dont les mains acharnées/ S'attachant comme un lierre aux débris des années,/ Voit avec l'avenir s'écrouler son espoir!/ Pour moi, qui n'ai point pris racine sur la terre,/ Je m'en vais sans effort, comme l'herbe légère/ Qu'enlève le souffle du soir". [N. de la T.]

[51] "Le poète est semblable aux oiseaux de passage/ Qui ne bâtissent point leurs nids sur le rivage,/ Qui ne se posent point sur les rameaux des bois;/ Nonchalamment bercés sur le courant de l'onde,/ Ils passent en chantant loin des bords; et le monde/ Ne connaît rien d'eux, que leur voix". [N. de la T.]

encuentra en concordancia con la estrategia editorial de la primera edición de las *Meditaciones poéticas,* aparecidas primero como una recopilación anónima, pero también con los efectos de la armonía vocal aterciopelada, de la elocuencia en sordina, que la poesía lamartiniana permite escuchar. A la inversa, el Hugo de *Hojas de otoño* [*Feuilles d'automne*] (1831) se sueña como una "alma de mil voces", "en el centro de todo como un eco sonoro"[52]:

> cualquier soplo o rayo, sea propicio o fatal,
> hace que luzca y vibre mi alma de cristal,
> mi alma con mil voces que puso el Dios que adoro
> en el centro de todo como un eco sonoro[53].

Y es, en cambio, con una campana rajada [*cloche fêlée*][54] con lo que se compara, como es bien sabido, el poeta baudelairiano, cuyos "cantos" heridos y disarmónicos perturban la paz de las noches. Una puesta en escena musical y oratoria (el poeta habla de una "voz debilitada") que concuerda con el imaginario del poeta moribundo en tanto que herido agonizante olvidado en el campo de batalla:

> En cuanto a mí, mi alma está hendida, y si acaso
> su voz, cruzando el aire, trata de abrirse paso,
> parece el angustioso jadeo de un herido
> que en un charco de sangre dejaron por olvido,
> bajo un montón de muertos, cuyo peso horrendo,
> se ahoga y no se puede mover y está muriendo…[55].

En esta insistencia en la voz, hay en Lamartine una negación de la escritura, y por tanto, un rechazo de la parte más concreta de la función autor. Rechazo que marca re-

---

[52] V. Hugo, *Œuvres complètes* IV, *op. cit.*, pág. 374.

[53] Cito aquí según la traducción de Rafael García de Mesa, V. Hugo, *Antología íntima 1802-2002,* Córdoba, Nuevos Horizontes, 2002, pág. 47. El texto original dice así: "Tout souffle, tout rayon, ou propice ou fatal,/ Fait reluire et vibrer mon âme de cristal,/ Mon âme aux mille voix, que le Dieu que j'adore/ Mit au centre de tout comme un écho sonore!". [N. de la T.]

[54] En las diversas traducciones existentes de este poema de *Las flores del mal* se habla de "campana rota", "campana rajada", "campana hendida"… [N. de la T.]

[55] Cito según la traducción de Eduardo Marquina de *Las flores del mal* (Madrid, Librería de Fernando Fé, s.d., pág. 202). El texto origen dice así: "Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu'en ses ennuis/ Elle veut de ses chants peupler l'air froid des nuits,/ Il arrive souvent que sa voix affaiblie/ Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie/ Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts,/ Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts". [N. de la T.]

husando corregir su primera versión: "Crear es bello, pero corregir, cambiar, estropear es pobre y llano; es aburrido, es la obra de albañiles y no de artistas"[56].

Un poeta cisne y no escritor, y mucho menos autor… El anti-Boileau, pues, a causa de su indolencia estilística. Una indolencia que denuncian Hugo y sus amigos, y que todavía soportará menos Flaubert, quien criticará sus frases suaves, afeminadas, exigiendo en cambio frases masculinas. Lo que implica por parte de Flaubert un imaginario transversal: a la vez erótico y escritural.

Como es visible con este simple ejemplo, la escenografía melancólica del poeta moribundo supone de entrada una imagen del poeta, una topología, un bestiario (el cisne, el águila, el pájaro de paso, la abeja), unos personajes (el ángel, Orfeo, Cristo), objetos simbólicos, la lira (que el poeta quiere romper y entregar a los vientos, para negar el carácter instrumental de la poesía), en fin, toda una escena poética de convención.

En segundo lugar, en el plano de las consecuencias sobre la vida del poeta, el escenario dicta igualmente una manera ideal de vivir (o más bien de morir), de renunciar a la "copa de la vida" todavía llena, de dejar la tierra sin brillo, sin preocupación de inmortalidad, para fundirse con el éter, para acceder al cielo y también a lo *sub-lime*.

En tercer lugar, en el plano que me interesa aquí, dicta también las elecciones concernientes a la obra (rechazada), la escritura (también rechazada), las correcciones (rechazadas), el modo de enunciación: vocal, a distancia, intransitivo, sin destinatario. La voz del poeta se pierde, es una palabra vana, que renuncia a comunicar, a conmover.

Dicta también, por último, las elecciones de género y un *ethos*: el *ethos* elegíaco, melancólico, que es a su vez subgénero del lirismo personal romántico, el lirismo elegíaco (el llanto del poeta que va a morir).

Se podría proponer, por supuesto, el mismo trabajo analítico para los otros "romanticismos" que ya distinguí, así como para los diversos "postromanticismos". Pero me

[56] A. de Lamartine, *Correspondance Alphonse de Lamartine - Aymon de Virieu II*, M.-R. Morin (ed.), París, Presses Universitaires de France, 1987, pág. 200.

basta aquí con haber mostrado hasta qué punto existe una convergencia prometedora entre mis hipótesis y las que han surgido en el ámbito del análisis del discurso. Lo que hará falta, en otra ocasión, es probarlo por el camino recíproco: mostrar cómo un enunciado discursivo, sea cual sea, "remonta" por caminos más o menos indirectos a la *escenografía* ("imaginaria" y "discursiva" a la vez) que lo ha engendrado.

¿QUÉ ENTENDEMOS POR "POSTURA"?*

JÉRÔME MEIZOZ
Université de Lausanne

EL CURIOSO: "Postura"… Es un término tan corriente, tan vago, tan a la moda, que todo el mundo lo utiliza hoy en día. Ayer un importante periódico de fin de semana lo citaba en sus páginas. Incluso se lo cita en los trabajos críticos… Ya Barthes lo empleaba en sus *Mitologías* para referirse a cierta idea que nos hacemos del escritor: "Gide leía a Bossuet mientras bajaba por el Congo. Esa postura resume bastante bien el ideal de nuestros escritores 'en vacaciones', fotografiados por *Le Figaro* […]". Más adelante, su interés semiológico lo lleva a afirmar que el corte de cabello en forma de hongo "*disfraza* de San Francisco al abate [Pierre]"[1]. ¿Qué sentido le das a la noción de "postura"? ¿Qué aporta ésta para el análisis [del hecho literario y de la figura del autor]?

EL INVESTIGADOR: La postura es entendida allí como la puesta en escena mediática de un rasgo físico o de un gesto propio al hombre célebre. Pero esto es apenas una parte de lo que yo llamo la postura de autor.

EL CURIOSO: El contexto mediático ha contribuido pues en gran medida a constituir ese sentido corriente del término…

EL INVESTIGADOR: Eso se explica si tenemos en cuenta que en la cultura del espectáculo, en la era del marketing

---

* Este texto, publicado originalmente con el título, "Qu'entend-on par 'posture'?", es el primer capítulo del ensayo de Jérôme Meizoz sobre *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Ginebra, Slatkine Érudition, 2007, págs. 15-32. Se publica con autorización del autor y del editor. Traducción de Juan Zapata.

[1] R. Barthes, *Mitologías*, traducción de Héctor Schmuckler, México y Buenos Aires, Siglo XXI, 1999 [1957], págs. 31 y 55.

de la imagen, todo individuo que se encuentre arrojado al espacio público está obligado a construir y a controlar la imagen que proyecta de sí mismo. Los consejeros en comunicación y los reconstructores de imagen se congregan alrededor de cualquier personaje con un mínimo de renombre, incluso alrededor de los académicos que gozan de una cierta notoriedad. Desde hace ya algunos años, la noción de postura puede encontrarse también en los estudios literarios: de ahí que se deba precisar, en dicho contexto, el sentido que se le atribuye.

El curioso: ¿Entonces?

El investigador: Fue Alain Viala el primero en conceptualizar dicho término al utilizarlo para describir "la manera de ocupar una posición" en el campo:

> Existen diferentes maneras de asumir y de ocupar una posición; se puede, por ejemplo, ocupar, de manera modesta, una posición ventajosa, o se puede ocupar, con mucha pompa, una posición modesta… En ese sentido, utilizaremos pues la noción de postura (la manera de ocupar una posición). […] Al relacionar [la] trayectoria [de un autor] con las diversas posturas que allí se manifiestan (o con la continuidad de una misma postura –y que, mencionémoslo de paso, constituye la "marca" específica de un escritor, esa propiedad de distinguirse que les atribuimos a los que mejor se destacan–) se descubre la lógica de una estrategia literaria[2].

El curioso: Viala considera la postura de autor como un elemento del *ethos* autorial…

El investigador: Con el término de "postura", Viala designa, entre otros, un elemento del *ethos* o de la "manera (general) de ser (de un) escritor"[3], legible en los diversos hechos de posición, de *habitus*[4] y de postura. Describir el *ethos* de un escritor constituye una operación capital de la "socio-poética", puesto que permite concebir a la vez su "estrategia" en el campo y sus opciones formales; esto es, su poética.

---

[2] A. Viala, "Eléments de sociopoétique", en G. Molinié y A. Viala, *Approche de la réception*, París, Presses Universitaires de France, 1993, págs. 216-217.

[3] *Ibíd.*, pág. 217.

[4] P. Bourdieu, *El sentido práctico*, Buenos Aires, Siglo xxi, 2007 [1980]. En el artículo sobre el concepto de *ethos* traducido para este mismo volumen, D. Maingueneau explica también la noción de *habitus*. [N. de las E.]

Pero el *ethos* remite también a un concepto preciso de la retórica, por lo que puede ser objeto de confusión. Por mi parte, sin olvidar lo que considero esencial de la fecunda proposición de Viala, prefiero una definición más global de la noción de "postura": la "postura" de un autor designa pues aquello que Viala llama *ethos*. Así, incluyo tanto la dimensión retórica (textual) como la dimensión comportamental (contextual).

El curioso: De esta manera le das un sentido más amplio a la noción de "postura" propuesta por Viala.

El investigador: Exactamente. Desde la aparición de *L'Age du roman parlant 1919-1939* y *Le Gueux philosophe*[5], no he hecho otra cosa que utilizar esta noción como herramienta de análisis. Desde entonces, ésta ha sido retomada y discutida por numerosos especialistas, quienes han visto en ella un estímulo para analizar fenómenos que ni la sociología cuantitativa ni la estilística logran describir desde su propio terreno. Dominique Maingueneau, Alain Viala y Jean-Michel Adam la citan y la discuten[6]; los jóvenes investigadores comienzan desde ya a utilizarla[7]. Asimismo,

---

[5] J. Meizoz, *L'Âge du roman parlant 1919-1939. Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, prefacio de Pierre Bourdieu, Ginebra, Librairie Droz, 2001; y *Le Gueux philosophe (Jean-Jacques Rousseau)*, Lausanne, Antipodes, 2003. [N. del T.]

[6] D. Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, París, Armand Colin, 2004, pág. 206; A. Viala, *Lettre à Rousseau sur l'intérêt littéraire*, París, Presses Universitaires de France, 2005, pág. 108; J.-M. Adam y U. Heidmann, *Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Ginebra, Slatkine, 2005, pág. 12.

[7] Véase, por ejemplo, F. Provenzano, "Notes et réflexions à la lecture de quelques textes de Jérôme Meizoz", *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 2005; D. Vrydaghs, "La constitution d'une identité littéraire. Les autoportraits de Catherine Millet et leur réception par la presse spécialisée", *Vox-poetica. Lettres et sciences humaines*, 2006 [en línea]; M.-P. Luneau, "De la mystique du don dans la figure de l'écrivain: les exemples d'Anne Hébert et de Jacques Godbout (1960-2000)", *@nalyses. Revue de critique et de théorie littéraire*, 1, 2006 [en línea]; I. Charpentier, "'Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire…'. L'œuvre auto-sociobiographique d'Annie Ernaux ou les incertitudes d'une posture improbable", *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 1, 2006 [en línea]; R. Bonavita, "Traduire pour créer une nouvelle position. La trajectoire de Franco Fortini, d'Eluard à Brecht", *Etudes de lettres*, 1-2, 2006 (monográfico "La circulation internationale des littératures", J. Meizoz [dir.]); V. Rohrbach, *Politique du polar*, Lausanne, Archipel, 2007.

En 2011, la revista de sociología de la literatura *COnTEXTES* le dedicó un

dicha noción, y su campo específico de trabajo, cruza otras disciplinas vecinas, como ocurre en los trabajos de Natalie Zemon Davis sobre "la construcción del yo" y sus modalidades en los actores históricos[8].

El curioso: ¡Al parecer esta noción incita al debate! Explícame entonces la definición que propones.

El investigador: La "postura" es la manera singular de ocupar una "posición" en el campo literario. Al identificar dicha posición, podemos describir cómo una "postura" la recrea o la desarma. Quien imprime una obra (un disco, un grabado, etc.) impone una imagen de sí mismo que va más allá de su identidad civil. Es el caso del seudónimo, tal y como ocurre con Céline, Julien Gracq, Romain Gary, San-Antonio o Serge Gainsbourg (al adoptar el seudónimo de Gainsbarre). Utilizado frecuentemente en todas las artes, el seudónimo no constituye únicamente una precaución contra la censura o una manera de despertar la curiosidad a través del misterio. Evidentemente, todos estos usos del seudónimo son válidos, pero éste puede también ser leído como un indicador de la postura asumida por el autor o por el artista. El seudónimo permite señalar una nueva identidad enunciativa que se distingue de la identidad civil. En el fondo, el seudónimo convierte al autor en un enunciador ficticio, en un personaje de pleno derecho.

El curioso: ¿Entonces el seudónimo y la postura se encuentran ligados entre sí, aunque dicha relación no sea siempre necesaria?

El investigador: La postura constituye la "identidad literaria" construida por el autor mismo y, en la mayoría de los casos, retomada por los medios, quienes la ponen a disposición del público[9]. Dicha noción no coincide sino en

---

número completo a esta noción: "La posture. Genèse, usages et limites d'un concept", 8 [en línea]. [N. del T.]

[8] N. Zemon Davis, *Léon l'Africain: un voyageur entre deux mondes*, París, Payot & Rivages, 2007. [Existe traducción española como *León el Africano. Un viajero entre dos mundos*, Universitat de València, Servei de Publicacions, 2008]

[9] P. Roussin, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, París, Gallimard, 2005, pág. 24.

ciertos aspectos con la de “figura del autor” estudiada por Maurice Couturier[10], ya que el análisis que éste propone se restringe únicamente a las lógicas textuales. Podríamos también convocar la noción latina de *persona* utilizada en el teatro para designar la máscara; ésta instituye tanto la voz como su contexto de inteligibilidad. En la escena de enunciación de la literatura, el autor sólo puede presentarse y expresarse provisto de su *persona*, de su postura. No olvidemos que en su obra el autor construye una imagen de sí mismo para el público. En el caso de Proust, ésta substituye metonímicamente al autor. Así, la obra constituye, para la posteridad, una representación estable de ese ser perecedero que es el autor: “[…] aquello que sale de mí y me representa”[11].

El curioso: ¿Quieres decir que la postura no es solamente una pose, una coquetería, un artificio consciente?

El investigador: No, y aunque en algunos casos lo sea, no podemos reducirla a un artificio, a un acto promocional o a una estrategia en el sentido corriente del término. Cuanto más se impone el todo mediático, mayor es la probabilidad de que los rasgos posturales sean construidos y elaborados conscientemente.

El curioso: Esta tendencia me hace pensar en Michel Houellebecq o en Christine Angot…

El investigador: La postura de “Houellebecq” representa para mí un nuevo estado del campo literario contemporáneo: toda una generación de escritores, nacida en la era de la cultura de masas (Angot, Beigbeder, Nothomb, Donner, Despentes o Houellebecq), asumen abiertamente, en las polémicas que suscitan su persona y sus escritos, la puesta en escena pública del autor. Puesto que el intercambio literario calca cada vez más las formas y las exigencias de la publicidad y de la imagen, esas puestas en escena constituyen una parte integral de la nueva manera de considerar la existencia pública de la literatura: es la “plataforma programática” de la que nos hablaba

[10] M. Couturier, *La Figure de l'auteur*, París, Seuil, 1995.

[11] Carta de Marcel Proust a su editor Bernard Grasset, del 14 de agosto de 1916, en *Marcel Proust, Lettres*, París, Plon, 2004, pág. 783.

el narrador Michel en *Plataforma*[12]. En ese universo del espectáculo, toda referencia a un *fuero interior* es obsoleta[13]. Según una técnica retomada del arte contemporáneo –¡el narrador Michel organiza exposiciones vanguardistas para el ministerio de cultura!– estos autores sobreactúan la mediatización de su persona y la *incluyen en el espacio de su obra*: tanto sus escritos como la postura por la que son reconocidos son entregadas solidariamente en una sola actuación.

El curioso: Para ti, la postura está ligada ante todo a la actividad pública…

El investigador: Digamos que por postura entiendo algo que es común a todos los escritores (y a todos los artistas en general), algo que se encuentra ligado a su propio estatuto: una manera de enfrentar, en su sentido literal, de adoptar una figura (buena o mala) frente a las ventajas y desventajas de la posición ocupada en el "juego" literario o artístico[14]. Todo autor manifiesta una postura, ya sea conscientemente o no. Cada artista, y en general toda "función" profesional pública, cualquiera que sea su grado de codificación, revela una postura. Sin embargo, la postura sólo adquiere su verdadera significación en relación a la posición que el autor ocupa en el espacio de posiciones literarias posibles en un momento determinado del campo. De ahí que no debamos contentarnos con la sola descripción de los elementos más visibles o puramen-

[12] M. Houellebecq, *Plateforme*, París, Flammarion, 2001, pág. 259. [Traducido en Barcelona, Anagrama, 2012]

[13] No se trata de disculpar aquí las opiniones proferidas contra el Islam o el turismo sexual de Michel Thomas, sino de mostrar que estas adquieren un sentido en el campo literario. Dejo a un lado las opiniones políticas de Michel Thomas, que en ningún sentido me interesan… El mismo problema se plantea también en el caso de Louis-Ferdinand Céline: los críticos trataron *Bagatelas para una masacre* como un juego verbal para minimizar el impacto ideológico de los panfletos. En el caso particular de *Plataforma*, diría que nadie tiene acceso al fuero interno de Michel Thomas.

[14] Sobre el concepto de "juego" literario como alternativa al de "campo" literario, véase B. Lahire, *La Condition littéraire. La "double vie" des* écrivains, París, La Découverte, 2006; y nuestra reseña de esta obra, "Entre 'jeu' et 'métier': la condition des écrivains aujourd'hui", *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, [Notes de lecture], 2006 [en línea].

te cosméticos de una postura, como si se tratara únicamente de una puesta en escena intencional.

EL CURIOSO: Además, los autores detestan que se hable de ellos en términos de "postura". ¡Es como si se denunciara una mascarada!

EL INVESTIGADOR: Sí, mientras que la noción de postura, en el anclaje crítico que propongo, no tiene ninguna connotación peyorativa. Hace algunos años, una investigadora francesa envió a un célebre poeta un resumen de su proyecto de investigación en el que se mencionaba la "postura del sujeto" en el escritor en cuestión. Éste le respondió, descontento: "Vil lenguaje el que la universidad le ha enseñado a utilizar".

EL CURIOSO: ¿Se puede establecer un lazo entre la postura y la poética de un autor?

EL INVESTIGADOR: Dicha noción tiene para mí una doble dimensión que abarca tanto lo histórico como los fenómenos propios del lenguaje: ésta engloba simultáneamente una *conducta* y un *discurso*. Así pues, la definición que propongo de la postura comprende tanto la presentación que el autor hace de sí mismo y las conductas públicas asumidas en la institución literaria (premios, discursos, banquetes, entrevistas públicas, etc.) como la imagen que proyecta en y a través del discurso, aquello que la retórica ha llamado *ethos*. Al hablar de la "postura" de autor, describimos, relacionándolos, los efectos del texto y las conductas sociales. Dicho de otra forma, esta noción articula, en un mismo plano metodológico, la retórica y la sociología. En efecto, la noción de postura considera el análisis textual interno sin olvidar el externo; y viceversa. En síntesis, lejos de tratar el discurso literario como un documento sin ninguna especificidad, la noción de postura permite anclarlo en un hecho formal para desplegar así sus efectos en la comunicación. Por ejemplo, los efectos relacionados con *el tono empleado*: la construcción del orador en su discurso, su repertorio y sus dispositivos históricos.

Postura y *ethos*

El curioso: La postura es entonces una forma de tomar la palabra, de enunciar un discurso, de asumir un texto.

El investigador: En su vertiente lingüística, la noción de "postura" recubre la noción retórica de *ethos*[15]. Para producir un efecto en el auditorio, el orador no sólo debe disponer de argumentos válidos (dominar el *logos*) y producir un poderoso efecto sobre éste (el *pathos*), sino que debe también "afirmar su autoridad y proyectar una imagen de sí mismo susceptible de inspirar confianza"[16]. El *ethos* se refiere entonces a la imagen que el enunciador impone de sí mismo a través de su discurso, imagen que le permite garantizar su impacto. En los géneros que surgen durante la era de la individualización (como la autobiografía, contrincante de las Memorias) y que se dirigen a un espacio público potencialmente más amplio, la cuestión de la figuración o de la "autorepresentación" de aquel que toma la palabra se vuelve esencial. A partir de 1830, ésta se incrementará gracias a la creciente mediatización de la literatura que se pondrá en marcha con el surgimiento del periodismo moderno.

El curioso: ¿Cómo ligar entonces el *ethos*, que concierne a la dimensión lingüística, con las conductas no verbales?

El investigador: Se impone un doble terreno de observación que no desligue las partes que lo componen: la parte *externa*, aquella de la autorepresentación en las situaciones en las que la persona encarna la *función autor* (intervenciones en los medios de comunicación, discursos en las premiaciones literarias, noticias biográficas, cartas dirigidas a la crítica, etc.), y la parte *interna*, aquella en la que el enunciador construye una imagen de sí mismo en y a través de sus textos. ¿Cuáles son las posturas enunciativas que se adoptan? ¿Cómo representan estas las

---

[15] R. Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999.

[16] R. Amossy, "Ethos", en P. Aron, D. Saint-Jacques y A. Viala, *Le Dictionnaire du littéraire*, París, Presses Universitaires de France, 2002, págs. 200-201.

tomas de posición en el espacio literario? Sin importar el tipo de postura que se adopte –de poeta de la corte, de galante, de libertino, de hombre honesto, de dandi, de poeta maldito–, todas tienen en común el hecho de que pueden ser consideradas como un repertorio histórico de *ethos* que han sido incorporados, exhibidos, transformados o imitados. Así pues, podemos relacionar en nuestro estudio la posición que un autor ocupa en el campo con sus opciones estéticas, sus conductas literarias públicas y su *ethos* discursivo.

El curioso: No estamos lejos del análisis del discurso a la francesa: pienso especialmente en el *Diccionario del análisis del discurso* de Charaudeau y Maingueneau[17] y en el *Discours littéraire* del segundo[18]. Éstos se apoyan a su vez en Ducrot, quien afirma que "la lengua comprende, a título irreductible, todo un catálogo de correlaciones interhumanas, toda una panoplia de roles que el locutor puede elegir por sí mismo e imponer al destinatario"[19].

El investigador: En efecto, el procedimiento que Maingueneau sugiere para el análisis del discurso propone nuevos interrogantes para los estudios literarios. Basada en el modelo legado por el Romanticismo, la historiografía literaria tradicional concibe la creación como el resultado de una interioridad singular en la que el "contexto" ocupa una posición secundaria, esto es, una tenue y vaga influencia en la escritura. Por el contrario, para los analistas del discurso, el "sujeto" se construye ante todo en sus manifestaciones lingüísticas. Así, el acto discursivo mediante el cual el locutor construye una imagen de sí mismo puede ser estudiado a partir de tres niveles: 1) la *escena englobante*, en la que se enuncian los grandes tipos de discursos: religioso, político, literario, etc.; 2) la *escena genérica*, que

[17] P. Charaudeau y D. Maingueneau (dirs.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, París, Seuil, 2002. [Existe traducción española en Buenos Aires, Amorrortu, 2005]

[18] D. Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, París, Armand Colin, 2004.

[19] O. Ducrot, "De Saussure à la philosophie du langage", citado en P. Charaudeau y D. Maingueneau, *op. cit.*, pág. 515.

describe los géneros del discurso y los géneros literarios; y 3) la escena de la palabra o *escenografía*, construida en la enunciación; el *ethos* verbal como índice postural.

El curioso: Lo que implica revisar, a partir de las críticas que Bourdieu[20] y Foucault[21] hicieron de esta noción, nuestra concepción del autor…

El investigador: Es por ello que Maingueneau descompone la noción de "autor", bastante ambigua, en tres instancias ligadas entre sí: 1) el *escritor*, como enunciador del texto (Ferdinand en *Muerte a crédito*[22]); 2) el *autor*, como principio de clasificación, entidad jurídica o "postura" pública (Céline, autor seudónimo de la misma novela); y, finalmente 3) la *persona*, como sujeto biográfico y civil (Louis Destouches, que designa al ciudadano jurídicamente responsable de la novela). Estas tres instancias se dan simultáneamente, pero pueden ser distinguidas en el análisis. Gracias al seudónimo, tan frecuente en el medio artístico, los autores intentan disociarlas con el fin de protegerse, en la mayoría de los casos, de los peligros del estatuto de autor, como lo hacía Stendhal en sus prefacios.

El curioso: ¿Incluso si se divide en esas tres instancias, la noción de autor no conserva un sentido demasiado singularizante?

El investigador: Ciertamente, doblegar un texto a un autor implica una ecuación abstracta o una simplificación jurídica. La historia literaria, a partir del Romanticismo (y del Renacimiento en lo que concierne a la historia del arte), se encargó de construir la ficción de un autor único, reforzada luego por la ola de la crítica genética de los años ochenta. Sin embargo, en la práctica nos enfrentamos casi siempre a una *autorialidad plural*, múltiple. Un proceso colectivo se encuentra en la retaguardia de la génesis textual: el autor, por supuesto, pero también

[20] P. Bourdieu, "Champ intellectuel et projet créateur", *Temps modernes*, 246, 1966, págs. 865-906. [N. de las E.]

[21] M. Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur?", en *Dits et Ecrits*, vol. I, París, Gallimard, 1994 [1969]. [Traducción española en México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, La Letra ediciones, 1990]

[22] L.-F. Céline, *Mort à crédit*, París, Gallimard, 1972 [1936], pág. 139. [Existe traducción española en Madrid, Debolsillo, 2006]

el editor, las diferentes instancias que intervienen en el proyecto de escritura (para la obtención de la ayuda de un mecenas, de una beca, etc.), el impresor, el tipógrafo (cuya intervención en una pieza de Molière, tal y como lo demuestra Roger Chartier[23], fue decisiva), sin olvidar también la figura más reciente del agente literario, quien exige previamente los manuscritos de las obras antes de promocionarlas e interviene en el proceso de relectura.

Postura e historia

El curioso: ¿Cada postura es única o podemos establecer familias posturales?

El investigador: Allí radica toda la dificultad del análisis, pues la acción postural se manifiesta en el vértice de lo individual y lo colectivo: en tanto variación individual de una posición, la postura se incorpora a un repertorio que se encuentra presente en la memoria de las prácticas literarias. En el campo literario abundan los relatos fundadores, las biografías ejemplares, y todo autor que se convierte en tal lo hace en referencia a aquellos grandes ancestros de los que éste toma prestados las creencias, los motivos, pero también las posturas. Se trata de una forma de sociabilización de la práctica literaria. La memoria del campo propone toda una serie de posturas que han confrontado las graves crisis literarias. Por ejemplo, la postura del *escritor-ciudadano* comprometido, que recurre al profano (esto es, al público en general) para legitimar sus tomas de posición más allá del medio literario, comparte cierto numero de rasgos recurrentes que pueden encontrarse en Voltaire (*El caso Calas*, 1762), en Zola (*Yo acuso*, 1898), en Barbusse, en Nizan y finalmente en Sartre. Lo mismo ocurre con la postura del *poeta desdichado* [*génie malheureux*] en la tradición romántica; ésta tiene sus anclajes en un imaginario social remoto[24].

---

[23] R. Chartier, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIVe-XVIIIe)*, París, Albin Michel, 1996.

[24] Para un estudio sobre los tópicos que conforman el mito de la maldición literaria desde la antigüedad clásica, véase el estudio de P. Brissette, *La malédic-*

EL CURIOSO: ¿Existe pues un material simbólico remoto, una suerte de mitologías que preceden la elección postural y a partir de las cuales el autor modela un repertorio de posturas?

EL INVESTIGADOR: Sí. Por ejemplo, la postura del *indigente virtuoso* que adopta Rousseau no podría comprenderse, tal y como lo ha mostrado Pascal Brissette[25], sin referirse a dos discursos sociales que la preceden y que dan resonancia a sus decisiones. Por un lado, el discurso cristiano de la *sancta paupertas* y, por el otro, el discurso filosófico que exalta, en las figuras de Sócrates o de Diógenes, aquellos pensadores que han renunciado a los honores y la fortuna para poder así expresar sin restricciones las verdades que nadie quiere escuchar. Rousseau no crea, pues, su postura: la adapta y la compone a partir de un imaginario ya existente y conocido en su tiempo (Sócrates fue una figura tan significativa para el siglo XVIII que Diderot, y otros, deseaban imitarlo). De ahí que Voltaire lo trate de "mono" o de "bastardo" de Diógenes…

EL CURIOSO: Cada cual invierte singularmente en un repertorio postural existente…

EL INVESTIGADOR: Aunque toda postura se presenta como singular, incluye simultáneamente la impronta de lo colectivo. Intentar comprender un rasgo postural como el resultado de una historia única y autosuficiente es tan absurdo, para retomar la imagen de Bourdieu, como intentar explicar un trayecto de metro sin tomar en consideración la estructura completa de la red. Es preciso conocer dialécticamente el espacio artístico (el campo de producción y de recepción) para que la postura que allí se expresa adquiera toda su significación, y viceversa. La postura de un autor se despliega por lo general en relación a, por no decir en contra de, otras posturas sobresalientes en las obras mismas: Louis-Ferdinand Céline, y luego Annie Ernaux, junto con el autor de novelas policiales Bernard Pouy, toman como contraparte a un Marcel Proust, prototipo del

tion littéraire. Du poète crotté au génie malheureux, Montreal, Presses Universitaires de Montréal, 2005. [N. del T.]

[25] *Ibíd.*

observador esteticista y desentendido del francés popular tal y como lo habla Françoise; los surrealistas denuncian la postura del literato burgués en la obra de Bourget y de Anatole France; Sartre, por su parte, critica la suficiencia moral del novelista a través de la narración omnisciente en las novelas de Mauriac. Al dejar a la acción humana un margen para maniobrar en el seno de sus determinaciones, la postura constituye un espacio transicional entre el individuo y lo colectivo, corroborando así la distinción de Gustave Lanson, para quien la escritura "es no sólo un acto individual, sino también un acto social del individuo"[26].

El curioso: Así, las posturas dependen de las prácticas históricas. Sin embargo, no siempre se las ha visto de esta forma…

El investigador: Puesto que la postura es un hecho de individualización, podemos observar su despliegue con mayor facilidad en la era moderna, esto es, a partir del advenimiento del "régimen de singularidad" artístico[27]. Durante el clasicismo, el autor como sujeto se esfuma o se disimula detrás del arte poética oficial: la imitación de los Antiguos. A partir del Siglo de la Luces, la postura constituye la cara pública o el *personaje* de aquel que se presenta como escritor. Basta con pensar en la construcción que Jean Genet opera de sí mismo con la ayuda de Cocteau, de Sartre y, posteriormente, de Michel Foucault: su postura puede leerse tanto en sus actos públicos (desde la fascinación por el nazismo hasta la militancia a favor del movimiento palestino) como en el *ethos* del autor maldito, legible desde el *Milagro de la rosa* (1946) hasta *Un cautivo enamorado* (1986)[28]. Otro ejemplo: Michel Houellebecq, seudónimo de Michel Thomas, constituye una postura, de la misma forma que Louis-Ferdinand Céline es la postura de Louis Destouches. La postura se *desprende* en cierta forma del hombre civil.

---

[26] G. Lanson, "L'histoire littéraire et la sociologie", *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, París, Hachette, 1965 [1904], pág. 66.

[27] N. Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, París, La Découverte, 2000.

[28] Véase la excelente obra de I. Jablonka, *Les Vérités inavouables de Jean Genet*, París, Seuil, 2004.

Postura y ficciones

El curioso: ¿Quieres decir que el autor construye en su texto una imagen de sí mismo que se desprende de la persona civil o biográfica?

El investigador: Sí. Los textos autobiográficos y autoficcionales, la correspondencia, los diarios, los testimonios, etc., despliegan una postura, una construcción que el autor hace de sí mismo y que debe ser analizada con relación al estado del campo artístico en cuestión. No se trata del sujeto civil o biográfico, o por lo menos no únicamente de éste, sino de un sujeto construido que el autor lega a los lectores en y a través del trabajo de la obra.

El curioso: ¿Es decir que la postura de un autor sólo se manifiesta en los textos autobiográficos? ¿Y qué pasa con los textos de ficción? Si hablamos de postura de autor, ¿qué podemos decir de los narradores y de los personajes internos de la ficción[29]?

El investigador: Pregunta delicada... Hasta ahora he privilegiado el estudio de la postura de un autor en los textos autobiográficos. Esto me permitía considerar el enunciador del texto (el "yo") y la persona biográfica como dos niveles de una misma instancia autorial. En la ficción, las mediaciones son más complejas, puesto que hay personajes delegados. En ese caso, no se puede atribuirles sin discusión la postura del autor ya que éste, al utilizar contra-personajes, dobles, oponentes, etc., se difracta en ellos, como sucede en *Rojo y Negro*, de Stendhal[30].

El curioso: ¿No hay, pues, una postura identificable en ese juego de máscaras que es la novela?

El investigador: Sin embargo, las ficciones participan, para dar tan sólo un ejemplo, en la construcción de la postura de Rousseau: en vida, *El adivino del pueblo* (1752) y

---

[29] Pascal Brissette, del Collège de Sociocritique de la Universidad de McGill (Montreal), me hizo reflexionar sobre esta cuestión y aprovecho para agradecerle calurosamente.

[30] Véase el capítulo III de *Postures littéraires* [donde apareció originalmente este artículo], dedicado a Stendhal ("Les comédies du mérite à l'âge démocratique: Stendhal après Rousseau", págs. 47-64) y, sobre todo, el libro de J. Dubois titulado *Stendhal, une sociologie romanesque*, París, La Découverte, 2007.

La nueva Eloísa (1760) contribuyeron, mucho más que su correspondencia o las *Confesiones*, por lo esencial póstumas, a expandir la postura de Rousseau. Las lectoras y los lectores identificaban Saint-Preux con Rousseau: sensible, sin fortuna alguna, errante y a menudo desgraciado. Asimismo, en *El adivino* se pueden distinguir los valores que ilustran las elecciones de Rousseau: pobreza, simplicidad alegre, rusticidad. Este extraño efecto de retorno de la obra a la persona nos lleva a preguntarnos si el Rousseau de las *Confesiones* no debía confirmar, en su autobiografía, la lectura biográfica que ciertas personas hicieron de sus ficciones…

El curioso: ¿Y si dijésemos que uno de los indicadores de la postura es, en la novela, la impronta del estilo, el "ritmo" de Meschonnic[31], la presencia del cuerpo en la lengua, en síntesis, aquello que los escritores llaman de una manera más sencilla el "tono"?

El investigador: En efecto, del humor a la ironía, del pudor a la arrogancia, toda tonalidad narrativa sigue una codificación retórica y produce una cierta imagen del enunciador novelesco. Así ocurre con la presencia de Stendhal en sus novelas, o con los contrastes formales que el Céline novelista busca producir en contrapunto al estilo proustiano. En su reseña sobre Trotsky, Charles-Albert Cingria adopta, según Gide, una postura "burlesca", y es justamente en ese juego estilístico (en este caso, el uso de las comas) que ésta se puede leer[32].

Postura y público

El curioso: Vuelvo a la pregunta sobre el público: es con respecto a un auditorio dado que la postura adquiere una significación, ¿no es así?

El investigador: El ejemplo de Louis Destouches, alias

[31] Véase, por ejemplo, H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 2009 [1982]. [N. de las E.]

[32] Véase el capítulo IX de *Postures littéraires*, "Genre littéraire et posture d'auteur: Charles-Albert Cingria et la NRF" (págs. 151-176).

Louis-Ferdinand Céline, demuestra que en una entrevista pública es el escritor mismo el que se expresa, es decir, la función y el personaje, y no únicamente la persona. La postura no discursiva de Céline (actitudes adoptadas durante las entrevistas, forma de vestirse, gestos) se lee en relación al *ethos* verbal de Céline: alguien preocupado por la franqueza brutal y por establecer una complicidad con su destinatario. De ahí que podamos leer, en el principio de *De un castillo al otro* (1957): "Para ser completamente franco con usted…".

El curioso: ¿Se trata pues de una suerte de autocreación?

El investigador: Sí, una postura reengendra al autor, lo multiplica: ésta coincide con la posición y con el estatuto en una *actuación* tanto física como verbal. La postura selecciona, en la biografía del autor o en su particular visión de mundo, los valores y los hechos que deben ser destacados en una suerte de "fábula biográfica"[33]: así, Céline se presenta a sí mismo como un hombre salido del pueblo, como un médico de pobres. En su postura, Céline hace referencia a una experiencia social en la que se mezcla su propia biografía, cuidadosamente revisitada y reconstruida, con ciertos motivos literarios que él ha tomado prestados de la tradición proletaria.

El curioso: Entonces, una postura no tiene sentido en sí misma…

El investigador: No, una postura sólo se comprende a través de la relación que ésta entreteje con la trayectoria (origen, formación, etc.) y la posición del autor; con los grupos literarios (redes de escritores, ya sean contemporáneos o del pasado); con los géneros literarios en los que ésta invierte (según la jerarquía genérica en vigor); y, finalmente, con los públicos a los que se dirige (instancias de asignación de valor: críticos, etc.). El propósito de un texto, y su adecuación formal, no dependen únicamente de la psiquis, esto es, de un imaginario propio, sino también de la posición (espacial, temporal, etc.) que el autor

[33] P. Roussin, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire*, París, Gallimard, 2005, pág. 50.

ocupa o desea ocupar en el campo literario, campo que a su vez le designa un espacio de posibles artísticos.

Por último, la postura literaria identifica al autor en el campo y delimita el horizonte de recepción:

> Al entregar su obra, [el autor] construye una imagen de sí mismo que, a lo largo de las obras siguientes, se confirmará o evolucionará: se espera que Gide "se comporte como Gide", pero, al mismo tiempo, se espera también que, sin ser completamente otro, no sea exactamente idéntico al Gide que se ha construido a lo largo de sus libros (ídem para todos)[34].

El curioso: ¿Puede ocurrir que un autor se convierta en víctima de su propia postura, que ésta aventaje o reemplace su identidad civil?

El investigador: En la mayoría de los casos se puede observar un efecto retroactivo: la postura adoptada, en tanto puesta en escena pública que el autor hace de sí mismo, puede a su vez afectarlo al dictarle intereses y conductas que habían sido en principio generadas por la elección postural. Así, Céline o Houellebecq ponen en escena una postura discursiva en sus novelas y, al ser interpelados como autores, la reproducen a título de acto público borrando de esta forma la frontera entre autor y narrador. En estos casos, la postura discursiva adoptada, en principio como literaria, dicta su conducta pública. En efecto, la opción literaria dirige, en cierta forma, el comportamiento social… En un mismo sentido, Jean Starobinski, al referirse a Rousseau, habla de "ficción vivida": éste creó en sus primeros *Discursos* (1750) un *ethos* enunciativo al que después se adaptaría en sus conductas públicas[35]. Según M. C. Bellosta, este procedimiento explica también el proceder político de Louis-Ferdinand Céline: "Bastó con que el autor se creyera su personaje para comprometerse políticamente con el mismo punto óptico del narrador novelesco"[36]. Victor Hugo hace lo mismo cuando, exiliado tras el golpe de estado del 2 de diciembre de 1851, redacta

[34] A. Viala, "Elements de sociopoétique", *op. cit.*, págs. 197-198.

[35] J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La Transparence et l'obstacle*, París, Plon, 1971, pág. 9.

[36] M. C. Bellosta, *Céline ou l'art de la contradiction*, París, Presses Universitaires de France, 1990, pág. 130.

Los Castigos, obra en la que pone en escena la postura del excluido valeroso, que reproducirá posteriormente en el *ethos* programático.

El curioso: Ya lo habías dicho, sin postura no puede haber un estatuto de autor…

El investigador: Lejos de ser un epifenómeno que revela la mediatización reciente y pasada de la literatura, la adopción (consciente o no) de una postura me parece una parte constitutiva del acto creador. Una postura se construye conjuntamente con una poética: es la manera de *adjudicar un tono* [*donner le ton*]. Tal es el caso del *bourlingueur* [trotamundos] de Blaise Cendras, cuya identidad literaria está ligada a sus elecciones estéticas –a una poética–, como también a sus tomas de posición en el campo literario contra los surrealistas y luego contra el existencialismo de Sartre[37].

[37] Véase el capítulo VIII de *Postures littéraires*, "Blaise Cendrars: posture et poétique d'un bourlingueur" (págs. 123-150).

LA AUTORÍA COMO *PERFORMANCE* CULTURAL: NUEVAS PERSPECTIVAS EN ESTUDIOS AUTORIALES*

Ingo Berensmeyer, Gert Buelens y Marysa Demoor
Ghent University

Este artículo propone un modelo *performativo* de autoría basado en la alternancia histórica entre conceptos predominantes de autor/a *fuerte* o *débil*, relacionados con procesos de escritura, publicación y lectura. A partir de este modelo, proporcionamos una visión de conjunto del desarrollo histórico de estos distintos conceptos de autor/a desde la Edad Media hasta el siglo xx en la literatura inglesa. Abogamos por un enfoque más holístico dentro de una topografía cultural que incluye contextos sociales y factores tecnológicos y mediáticos, además de otros desarrollos, también culturales, como la distinción entre la esfera pública y la privada.

La autoría en la actualidad: cómo las humanidades digitales han cambiado el modo en que pensamos la autoría

Desde que las nuevas tecnologías y el hipertexto obtuvieron un amplio reconocimiento en la década de los

---

* Este artículo, publicado con el título de “Authorship as Cultural Performance: New Perspectives in Authorship Studies”, es el resultado de las investigaciones del grupo Research on Authorship as Performance, de la Ghent University (Bélgica). Fue publicado en un número especial dedicado al tema, en la revista *ZAA. Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik. A Quarterly of Language, Literature and Culture* (60.1, 2012, págs. 5-29). Lo traducimos y reproducimos con la autorización de los autores. La traducción es de Michelle Gama Leyva, en colaboración con Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés.

El texto original incluye, además de la bibliografía citada, una lista de referencias recomendadas: hemos recuperado buena parte de ellas en la selección bibliográfica que aparece al final de este volumen.

noventa, muchos defensores de la denominada *revolución digital* han estado considerando los potenciales de la autoría electrónica como una fuerza liberadora. Para algunos, la autoría electrónica y el hipertexto son *de facto* el despliegue de la visión posestructuralista de Roland Barthes de una forma de "escritura" emancipada, descentralizada, sin agentes y sin propiedad, que se da después de la "muerte del autor"[1]. En lugar de atribuir la agencia y la autoridad a autores individuales (como *originadores* e, incluso, como dueños del texto), los profetas de nuestro *mundo feliz* digital [*brave new digital world*] han solido ver la tecnología en sí misma como un agente al cual está atribuida la autoridad cultural. El debate reciente sobre las implicaciones legales, económicas y culturales de Google Books (la digitalización de millones de libros, periódicos y otras formas textuales y su disponibilidad en Internet, junto con la violación nacional e internacional de leyes de derechos de autor por parte de Google) invita a los académicos de las humanidades a repensar sus cimientos teóricos y metodológicos.

Cabe afirmar que este cambio cultural que permite tener acceso y procesar los textos no es meramente un *cambio de paradigma* o un *giro* en los estudios literarios y culturales[2]; es un cambio radical, aunque queda por ver si este fenómeno se convertirá en algo "abundante y extraño"[3]. Mientras que un *giro* en las humanidades puede describirse como "cualquier intento de desarrollar nuevas categorías de análisis enfocando aspectos particulares de la cultura o la antropología"[4], que generalmente

[1] R. Barthes, "The Death of the Author", en D. Lodge y N. Wood (eds.), *Modern Criticism and Theory,* Harlow, Pearson, 1978 [1968], págs. 313-316. [Traducido en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987, págs. 65-71]

[2] *Cf.* T. S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1973 [traducción española en *La estructura de las revoluciones científicas*, Madrid, FCE, 2005] y H. Grabes, "Theory Coming in Turns: Epistemology, Heuristics, and Fashion", *Tropismes*, 16 (*The Relevance of Theory / La Résonance de la théorie*), París, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2010, págs. 9-29).

[3] W. Shakespeare, *The Tempest* [*La Tempestad*], acto 1, escena 2, v. 405.

[4] H. Grabes, *op. cit.*, pág. 20. *Cf.* D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbeck, Rowohlt, 2006.

tienen que ver con una serie de nuevas preguntas (si no ideologemas deterministas) dirigidas a los mismos textos de siempre (por ejemplo, "la acumulación capitalista en John Donne", "el *otro* colonial de Dickens", "el cuerpo en Shakespeare", "una lectura *queer* de Jane Austen", etc.), los avances tecnológicos en las humanidades (digitales) afectan tanto el dominio del objeto como las herramientas metodológicas de los estudios literarios y culturales. Éstos prometen o amenazan con un genuino giro histórico, "un cambio total de dirección y relevancia"[5] porque no solamente introducirán vocabularios teóricos nuevos, sino que determinarán *qué* leemos, *cómo* interpretamos, leemos y/o (¡!) analizamos textos (imágenes, canciones, películas, etc.), y cómo discutimos y publicamos nuestras conclusiones en una comunidad académica cada vez más global.

No es necesario asumir una pose de profeta para darse cuenta de que las humanidades digitales tendrán un impacto no sólo en la epistemología literaria, sino también en la misma *ontología* de los estudios literarios y culturales, transformándola gradualmente desde el modelo de erudición (individual, especulativa) hasta el de la ciencia (colaborativa, empírica –esto es, más orientada hacia los datos–). En este sentido, la lingüística ha sido pionera al apoyarse cada vez más en grandes corpus de datos. El proceso de *cientificación* tendrá cada vez más efectos materiales y cotidianos, ya que es probable que aumente la competitividad entre universidades, en la cual algunas instituciones de investigación tendrán acceso a costosas bases de datos (y a investigadores que sepan usarlas de formas innovadoras), mientras que otras serán degradadas a fábricas de enseñanza de segundo o tercer nivel.

En general, parece que la revolución digital favorece un modelo de autoría colaborativo, o incluso corporativo, frente al modelo tradicional de autoría individual que usualmente se identifica, tanto por sus defensores como por sus detractores, como *humanista*. Una de las voces más radicales que denuncia la posición *antihumanista* asumida por muchos defensores de la revolución digital es la de

[5] H. Grabes, *op. cit.*, pág. 21.

Jaron Lanier, cuyo manifiesto *You Are Not a Gadget* (2010) expone una preocupación que, más que centrarse en la "muerte del autor" teórica, legal o económica, se preocupa por mostrar la pérdida de agencia humana individual, responsabilidad y control:

> De acuerdo con un nuevo credo, los tecnólogos estamos convirtiéndonos [...] en periféricos de ordenadores conectados a las grandes nubes computacionales. Las noticias ya no son sobre nosotros, sino sobre el nuevo objeto computacional, que es más grande que nosotros mismos. [...] Nos acusan de temer el cambio, tal como la Iglesia medieval temía a la imprenta. [Pero] las imprentas por sí mismas no ofrecen ninguna garantía de un resultado ilustrado. Las personas, y no las máquinas, son quienes crearon el Renacimiento [...]. Lo que importa de las imprentas no es el mecanismo, sino los autores[6].

Lanier afirma que, en el mundo de la información, el concepto de autoría representa "la mismísima idea del punto de vista individual"[7], la cual corre el riesgo de desaparecer en la *nube* (por ejemplo, servicios de computación basados en Internet) y en "la mescolanza de fragmentos"[8]. Desde esta perspectiva, será cada vez más difícil, o incluso imposible, relacionar actos de habla, opiniones o ideas con una fuente (humana) concreta. Para Lanier, este desarrollo no llevará a una alegre celebración de la escritura en el sentido de Barthes; al contrario, esconde la amenaza de un retorno a una sociedad totalitaria. No es necesario compartir el punto de vista pesimista de Lanier, sin embargo, para comprender todo lo que está en juego en estas discusiones. En una *dialéctica de la Ilustración*, el auge de nuevas tecnologías suele conllevar desarrollos tanto positivos como negativos, tanto la enfermedad como la cura: por ejemplo, el plagio a través de Internet en los trabajos de los estudiantes *y* los medios tecnológicos para detectarlo.

Sin importar si lamentamos o aplaudimos estos desa-

---

[6] J. Lanier, *You Are Not A Gadget: A Manifesto*, Nueva York, Knopf, 2010, págs. 45-46. [Traducción española de Ignacio Gómez Calvo, con el título *Contra el rebaño digital. Un manifiesto*, Barcelona, Debate, 2011. Sin paginación en la edición consultada]

[7] *Ibíd.*, pág. 47.

[8] *Ibíd.*, pág. 46.

rrollos, no se puede negar que estamos sumergidos en una revolución tecnológica y cultural que implica una transición importante de los medios analógicos a los digitales. En el proceso, estamos siendo testigos de una reestructuración masiva de la cultura impresa, con su privilegio de esfuerzos y recompensas individuales, en una nueva ecología mediática que cultiva el anonimato y el colectivismo, la "mente colmena"[9] y la "sabiduría de las masas"[10]. No cabe duda de que las nuevas herramientas de investigación como Google Books, Google Scholar, Literature Online o Eighteenth Century Collections Online, bases de datos que permiten búsquedas en textos completos entre una gran cantidad de información, abren nuevas aproximaciones al estudio de la literatura y la cultura. Pero, ¿cómo afectan estos conglomerados masivos de información literaria al modo en que entendemos la historia literaria y cultural? ¿Cómo se van a adaptar los autores y los libreros, que dependen económicamente del modelo comercial de la copia, a un *mundo feliz* de la digitalización que desdibuja los límites del libro impreso? Muchos clientes y usuarios, cegados por la aparente magia de productos tecnológicos innovadores, no tienen en cuenta las menos mágicas consecuencias que brotan bajo su brillante superficie, como la extracción de datos, las bases de datos de rastreo de la ubicación personal, la publicidad dirigida y los monopolios comerciales.

En este contexto, es ciertamente oportuno investigar los *fundamentos históricos* de los conceptos tradicionales de autoría y *copyright.* Durante los últimos treinta años han aparecido numerosos estudios sobre autoría en diferentes regiones y períodos históricos: algunos de ellos han asumido el reto de investigar el auge del autor literario como dueño y autoridad central de la *obra,* planteado por Roland Barthes; otros han seguido la dirección de Michel

[9] K. Kelly, *Out of Control: The Rise of Neo-Biological Civilization*, Nueva York, Addison-Wesley, 1994, pág. 5.

[10] *Cf.* J. Surowiecki, *The Wisdom of Crowds: Why the Many are Smarter than the Few and How Collective Wisdom Shapes Business, Economies, Societies and Nations*, Nueva York, Anchor, 2004. [Traducido al español como *Cien mejor que uno*, Barcelona, Urano, 2005]

Foucault en su descripción de *funciones autoriales* como manifestaciones concretas de procesos históricos[11]. Abundan estudios conceptuales e históricos sobre autoría, y el campo es más prolífico que nunca. La cuestión que queremos enfocar en este artículo –basado en el trabajo del grupo RAP (Research on Authorship as Performance) en la Universidad de Ghent[12]– es hasta qué punto el concepto de *performatividad* puede resultar fructífero para la investigación histórica de la autoría literaria en los estudios ingleses. En la actualidad, también estamos experimentando con métodos cuantitativos para estudiar los conceptos cambiantes de autoría, utilizando así nuevas tecnologías de investigación para manejar grandes corpus de datos; pero la discusión de estos métodos va más allá de los alcances de este artículo.

Hacia una teoría de la *performatividad* autorial

En esta sección de nuestro ensayo queremos describir brevemente los que nos parecen los mayores retos y ventajas en los estudios actuales sobre el concepto y la práctica de la autoría. Esbozaremos un modelo *performativo* de autoría, basado en la alternancia histórica entre los conceptos predominantes de autor/a *débil* y *fuerte* y en las prácticas de escritura, publicación y lectura que se les relacionan. Tal modelo necesita ser tanto coherente sistemáticamente como lo suficientemente flexible para adaptarse a cambios históricos. Basándonos en nuestro modelo, sugeriremos entonces rutas y métodos para la investigación futura sobre autoría.

Nuestro punto de partida es la observación de una brecha entre un concepto de autoría *fuerte* como agencia

[11] M. Foucault, "What is an Author?", en D. Lodge y N. Wood, *op. cit.* [1969], págs. 281-93. [Existe traducción española en *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*, Barcelona, Paidós, 1999]

[12] El grupo RAP [www.rap.ugent.be], fundado en 2009, está formado actualmente por los autores de este artículo, en función de directores, los investigadores postdoctorales Yuri Cowan, Sören Hammerschmidt y Elizabeth Walters, así como los investigadores Isabelle Clairhout, Alise Jameson, Jasper Schelstraete y Vicky Vansteenbrugge. [N. de las E.]

autónoma, creatividad original y propiedad intelectual, y un concepto *débil* de autoría heterónoma (aunque históricamente mucho más predominante) como un producto de redes culturales y de sus actos de autorización. Para entender cómo la autoría ha sido históricamente *performada*, nos hemos concentrado en las dimensiones materiales de la cultura y los medios para explorar sus efectos en la difusión de ideas, conocimiento y formas literarias relacionadas con la autoría. Al aplicar elementos procedentes de teorías de la *performance* y la *performatividad*, también esperamos reexaminar el papel del género en la emergencia de la autoría moderna, en la profesionalización de la escritura y en los procesos de formación del canon a través de los límites del género sexual [*gender*] y del género textual [*genre*]. ¿Cómo se situaban los escritores/as a sí mismos/as dentro de las redes culturales? ¿Cómo la automodelación [*self-fashioning*] masculina y femenina[13] en determinados círculos se ubicaba en las constelaciones de medios y de géneros textuales (poesía/drama/prosa; imprenta/manuscrito/representación privada/pública), y cómo los/as escritores/as (masculinos/femeninas) negociaron sus relaciones con las audiencias en prefacios y otros soportes peritextuales?

En el contexto del grupo de investigación RAP estamos interesados en los conceptos y las prácticas históricas de la autoría, especialmente en sus diversas concreciones, autónoma o heterónoma, fuerte o débil (basada en redes). Los estudios autoriales, como nosotros los concebimos, necesitan diferenciarse de las aproximaciones tradicionales de los estudios biográficos, de la sociología literaria o del psicoanálisis. Es decir, deben distinguirse de una lectura de las obras de autores individuales que se proponga encontrar significados en los textos literarios que puedan ser relacionados con la vida del autor/a; o del debate del "autor implícito", una categoría narratológica introducida por Wayne C. Booth en un nivel intermedio entre el autor empírico y el narrador de un texto narrativo –una

---

[13] S. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1984.

categoría de la que muchos narratólogos, aplicando la navaja de Occam, pueden prescindir fácilmente[14]–.

Obviamente, conceptos y modelos muy diferentes de autoría se utilizan en períodos, disciplinas y campos culturales diversos. Un buen ejemplo de ello es el cine, donde se pueden encontrar *auteurs* como Godard, Truffaut, Hitchcock o Ford. Pero aquí podríamos preguntarnos por qué, por ejemplo, James Cameron o Steven Spielberg generalmente no son considerados *auteurs*[15]. El sistema de estudios de Hollywood, como la Inglaterra isabelina o jacobina, no tiene necesidad del genio solitario, el modelo de autoría fuerte que nace en el período romántico. En la llamada vida real, la escritura está muy a menudo caracterizada por la autoría múltiple, más que por la práctica solitaria; sólo recientemente algunos estudios sobre Shakespeare, ayudados por programas informáticos de estilística, han llegado al punto de reconocer abiertamente la evidencia de *otras manos* en algunas de las obras de este escritor –fragmentos de *Macbeth* que parecen haber sido escritos por Middleton, obras completas como *Enrique* VIII co-escritas con John Fletcher, etc.–, un concepto que va contra lo más profundo de la firme idea romántica del genio como un autor único y solitario[16].

Incluso en el mismo Romanticismo, los conceptos de genio fueron variando entre, por un lado, nociones fuertes y afirmativas de autonomía y originalidad autorial (a menudo promovidas, hay que decirlo, por autores empí-

---

[14] Véase W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1983, págs. 70-75, 151 y 157 [Existe traducción española como *La retórica de la ficción*, Barcelona, Antoni Bosch, 1961]. Véase también T. Kindt y H.-H. Müller, *The Implied Author: Concept and Controversy*, Berlín y Nueva York, De Gruyter, 2006.

[15] *Cf.* J. Caughie (ed.), *Theories of Authorship: A Reader*, Londres y Nueva York, Routledge, 1990 [1981].

[16] Véase B. Vickers, *Shakespeare, Co-Author: A Historical Study of Five Collaborative Plays*, Oxford, Oxford University Press, 2002; H. Hirschfeld, "Early Modern Collaboration and Theories of Authorship", *PMLA*, 116.3, 2001, págs. 609-622 y "'For the Author's Credit': Issues of Authorship in English Renaissance Drama", en R. Dutton (ed.), *The Oxford Handbook of Early Modern Theatre*, Oxford, Oxford University Press, 2009, págs. 441-455; J. Jack, *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*, Nueva York y Oxford, Oxford University Press, 1991; M. Stone y J. Thompson (eds.), *Literary Couplings: Writing Couples, Collaborators, and the Construction of Authorship*, Madison, University of Wisconsin Press, 2006.

ricos cuyas condiciones reales de escritura eran económicamente precarias) y, por otro lado, nociones mucho más débiles y, en efecto, heterónomas, de inspiración divina –o, en el caso de Goethe, de una subjetividad colectiva: Goethe se refirió al *Fausto*, de modo célebre, como a la "obra de un ser colectivo"[17] que sólo casualmente lleva el nombre de Goethe–. Como nos recuerda William St. Clair, una cultura pasada no es un desfile de grandes autores, sino "un sistema dinámico con muchos agentes que interactúan"[18]. Visto desde la perspectiva de la historia del libro, la evidencia de "la economía política de la lectura" en el período romántico sugiere en realidad que no está basada en las ideas originales de un puñado de genios, sino en los textos del siglo XVIII, más asequibles, que podían ser fácilmente accesibles a un amplio número de lectores:

> Contrariamente a lo que Wordsworth creía y escribió en *The Excursion*, su mente no fue formada experimentando directamente la naturaleza en las montañas de Lake District. Participaba en una tradición que se remonta muchos siglos atrás. [...] En mayor medida de lo que entendemos o nos interesa admitir, los aspectos más complejos de nuestras mentes [...] pueden ser consecuencias temporales del consumo de los textos a los que nosotros y nuestros predecesores hemos estado expuestos[19].

Por lo tanto, al escribir la historia de la autoría, no podemos estudiar meramente las obras o las biografías de autores individuales; necesitamos dar cuenta del sistema dinámico que los produjo, lo que también implica dar cuenta de complejos cambios sociales, económicos y epistemológicos en la historia de la cultura y del libro. Necesitamos relacionar el material y las prácticas concretas de los *actores* y sus propias ideas sobre estas prácticas, con otras ideas y prácticas que determinaron el contexto cultural y mediático, así como con los *actantes* no humanos (como

[17] *Apud*. H. Detering (ed.), *Autorschaft: Positionen und Revisionen*, Stuttgart y Weimar, Metzler, 2002, pág. XII.

[18] W. St. Clair, "The Political Economy of Reading", en *The John Coffin Memorial Lecture in the History of the Book. School of Advanced Study*, Londres, University of London, 2005, pág. 5 [en línea].

[19] *Ibíd.*, pág. 16.

textos y libros) que dieron forma a estas prácticas[20]. No hay suficiente, entonces, con estudiar modelos de autoría individual o casos de autoría empírica. La pregunta teórica y metodológica es cómo relacionar casos y modelos individuales con su(s) contexto(s) y escenarios mediáticos más amplios.

El reto es establecer un modelo, o una serie de modelos, y luego encontrar los métodos y las herramientas con los cuales acceder a datos empíricos que nos permitan probar la plausibilidad de dichos modelos. Franco Moretti ofrece una posible aproximación, la de una "lectura distante"[21]: revertir el alcance masivo del ámbito de nuestro objeto –miles, quizá millones de textos– en beneficio propio con la ayuda de bases de datos y herramientas de investigación, llevando a cabo búsquedas cuantitativas basadas en conocimiento estadístico que comprenda enormes cantidades de información. Además de las dificultades tecnológicas para acceder y procesar los datos, hay un problema teórico: ¿tales proyectos confirmarán o trastocarán las convenciones tradicionales de periodización?

Un modelo complejo de autoría como *performance* cultural deberá incluir la representación de agentes individuales, así como de otros *actantes* en el sentido sociológico, incluyendo textos y otros objetos[22] en "horizontes de expectativas"[23] cambiantes, ecologías mediáticas[24] y "redes discursivas" socioculturales[25] que habilitan y limitan

[20] *Cf.* B. Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005. [Traducido al español como *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*, Buenos Aires, Manantial, 2008]

[21] F. Moretti, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*, Londres, Verso, 2007, pág. 1. [Traducido al español como *Gráficos, mapas, árboles: modelos abstractos para la Historia Literaria*, Madrid, Akal, 2004]

[22] *Cf.* B. Latour, *op. cit.*

[23] H. R. Jauss, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982. [Existe traducción española como *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986]

[24] N. Postman, "Media Ecology: Communication as Context", en *Education Resources Information Center*, 1973 [en línea] y M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Cambridge y Londres, MIT Press, 1994 [1964]. [Traducido al español como *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós, 1996]

[25] F. Kittler, *Discourse Networks 1800/1900*, Stanford, Stanford University Press, 1990.

las *performances*. Esperamos que un modelo como este dé mejor cuenta de los vínculos entre los conceptos de autor histórico en diversos campos y situaciones empíricas de escritura. Entendiendo los actos de autoría como culturalmente construidos, por lo menos parcialmente, como *performances* que están habilitadas y constreñidas por normas sociales y por distintas configuraciones mediáticas, podemos analizar los determinantes sociales y culturales que influyen en el modo en que los escritores perciben su labor, su *obra* y su propio estatus; cómo los agentes mediadores (escribas, impresores, editores, agentes literarios, periodistas) interactúan con los escritores y con otras instituciones para crear una *imagen* pública del autor; y, finalmente, cómo perciben los lectores la relación entre un texto, o una serie de textos, y su autor. La autoría es, por tanto, un aspecto de lo que Bourdieu[26] denomina el "campo de la producción cultural". Nosotros consideramos que los conceptos de autoría, tal y como están mediados en este campo, son cruciales para entender el campo literario en su totalidad: tienen influencia en todos sus niveles, desde la producción de los textos hasta su mediación y recepción. Puede decirse entonces que la autoría es el eje de los estudios literarios. Ninguna de las teorías literarias recientes, ya sea la deconstrucción, la teoría del discurso, el nuevo historicismo o la teoría de la recepción, parece tenerlo lo suficientemente en cuenta.

Siguiendo lo que se ha llamado a veces el *giro performativo* en el análisis cultural, "la cultura se teoriza y se investiga principalmente como una *performance* corporeizada y como un conjunto de prácticas *performativas*"[27]. Las consecuencias de este giro en el estudio de la cultura y, por ende, de la autoría, son resumidas sucintamente por Ute Berns:

---

[26] P. Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Randal Johnson (ed.), Nueva York, Columbia University Press, 1993. [Compilación de artículos, algunos de los cuales han sido traducidos en *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010]

[27] U. Berns, "Solo Performances: An Introduction", en *Solo Performances: Staging the Early Modern Self in England*, Amsterdam y Nueva York, Rodopi, 2010, pág. 14.

> El análisis va más allá del estudio de los textos como representaciones; como expresiones de significados o identidades preexistentes. En lugar de ello, los textos, las imágenes y otros objetos culturales son tomados en consideración en la medida en que forman parte de los procesos *performativos* de producción de significado y de construcción de identidades[28].

Debe quedar claro que la *performatividad* no ha de ser reducida a una mera manifestación, ejecución o representación de algo ya dado, como tampoco debe ser confundida con la intencionalidad o la agencia. Más bien es un proceso abierto de involucración e interacción con otros *actantes* culturales, un proceso que puede transformar la realidad o producir algo completamente nuevo, en el sentido que tiene el término *performativo* en la teoría de los actos de habla, tal y como es desarrollada por J. L. Austin y aplicada al estudio de la cultura en el trabajo pionero de Victor Turner[29]. Una vez más, esta dimensión productiva de la *performatividad* no debe confundirse con la *originalidad* o la *creatividad* en el sentido de una creación *ex nihilo*; las *performances* están limitadas por restricciones discursivas y sociales existentes, que –como argumenta Judith Butler[30]– co-forman y co-crean [*co-author*] aquello que es producido por y en la *performance*. En términos más lite-

[28] *Ibíd.*, pág. 4.

[29] J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, en J. O. Urmson y M. Sbisà (eds.), Cambridge, Harvard University Press, 1975 [existe traducción española con el título *Cómo hacer cosas con las palabras. Palabras y acciones*, Barcelona, Paidós, 1991]; V. Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Londres Routledge, 1969 [traducido como *El proceso ritual*, Madrid, Taurus, 1988] y *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca, Cornell University Press, 1976 [traducido como "Dramas sociales y metáforas rituales", en I. Geist (ed.), *Antropología del ritual*, México, ENAH, 2008]. Para una encuesta de los conceptos de *performatividad* en la actualidad a través de las disciplinas, véase U. Wirth (ed.), *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002; J. Loxley, *Performativity*, Nueva York y Londres, Routledge, 2007; S. Krämer y M. Stahlhut, "Das 'Performative' als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie", *Paragrana*, 10.1, 2001, págs. 35-64; y E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, Milton Park y Nueva York, Routledge, 2008.

[30] J. Butler, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", en S. -E. Case (ed.), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre Practice*, Baltimore y Londres, Johns Hopkins University Press, 1990, págs. 270-282. [Existe traducción española como "Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista", *Debate Feminista*, 1998, págs. 296-314]

rarios, esto no es nada nuevo. Los análisis marxistas de la forma literaria, por ejemplo, llevan mucho tiempo enfatizando el rol co-creativo del lenguaje, de los géneros y medios existentes, en lo que Raymond Williams llama "alineaciones", es decir, "nuestras maneras normales de ver el mundo":

> Cuando oigo a la gente hablar de literatura, describiendo lo que fulano hizo con una determinada forma –¿cómo manejó la novela corta?– suelo pensar que tendríamos que invertir la pregunta: ¿cómo la novela corta lo manejó a él? Porque cualquiera que haya observado cuidadosamente su propia práctica de escritura, con el tiempo encuentra que hay un punto en el que, aunque esté sosteniendo el bolígrafo o tecleando en la máquina de escribir, lo que está siendo escrito, si bien no está separado de él mismo, no es solamente él mismo, y por supuesto esta otra fuerza es la forma literaria[31].

Una teoría *performativa* de la autoría, basada en estas premisas teóricas, debería proceder a formular las siguientes preguntas: ¿Cómo se diferencia la autoría literaria en la edad moderna temprana de aquella del siglo XIX? ¿De qué modo los escritores *performaban* la autoría y qué actos *performativos* aseguraban formas *exitosas* de autopresentación autorial? ¿Cómo puede definirse, en primer lugar, este *éxito* autorial? ¿De qué maneras se pensaba a los autores como *presentes* en sus textos o con el control de los mismos? ¿Cómo eran conceptualizadas las relaciones entre autores, textos y lectores? ¿Cómo eran distinguidos los autores, si es que a caso lo eran, de los meros escritores, escribanos o secretarios? ¿Era escribir, o haber escrito, un requisito necesario para el estatus de autor? ¿Cuál era su autoridad? ¿Y cuál era su rol en la interpretación literaria?

Obviamente, estas son amplísimas preguntas que no pueden ser respondidas desde la teoría por sí sola, aunque es en la teoría donde la autoría en sentido enfático –el autor como un dios, el genio creativo– ha sido alegremente desacreditada desde la década de los sesenta. Pero aunque Foucault relegó al autor a una *función* que regula

---

[31] R. Williams, "The Writer: Commitment and Alignment", en J. O. Higgins (ed.), *The Raymond Williams Reader*, Oxford y Malden, Blackwell, 2001 [1980], pág. 216. Los autores quieren agradecen a Daniel Hartley haberles señalado la importancia de este pasaje.

la producción y la proliferación de los discursos, dando a las producciones textuales "un nombre y un espacio de existencia"[32], también reintrodujo una autoría de tipo enfático y fuerte con la noción de *fundador de discursividad* (Marx, Freud y, quizá, el mismo Foucault), que desencadena la producción de más textos de un determinado tipo. En general, sin embargo, la *función autor* sirve como un filtro de la arbitrariedad y contingencia textual. Ya no está necesariamente relacionada con la situación de escritura y con la persona del escritor; el autor moderno, en este sentido, es una categoría que ordena y que opera, en primer lugar, en la catalogación de textos –necesaria tan pronto como una serie de textos requieren algo que los distinga unos de otros, que separe un cuerpo de trabajo de otro–; en segundo lugar, en la edición (según el principio de la intención del autor); y finalmente como una categoría de la interpretación. Esta última ha sido recientemente recuperada en *Autorschaft und Interpretation*, de Spoerhase, utilizando el *principio de caridad* de Davidson como fundamento teórico para comprender la necesidad de referirse al autor a la hora de interpretar textos. Desde un punto de vista filológico, parece que la autoría y la interpretación no pueden ser pensados como independientes el uno del otro[33]. El filólogo interviene en nombre del autor ausente, como un ventrílocuo hermeneuta[34]; ni siquiera el autor real podría contradecir a los hermeneutas, porque *sus* funciones de autor, como una metodología necesaria, se construyen en el proceso de interpretación. La presencia del autor en la interpretación, según Spoerhase, es una ficción contrafáctica que sirve para prevenir una hermenéutica de actualización o de mejora[35].

Entonces, en un sentido muy claro, los hermeneutas filológicos no quieren saber nada del autor empírico real, sino que solamente necesitan al autor como un construc-

[32] W. Shakespeare, *Midsummer Night's Dream* [*Sueño de una noche de verano*], acto 5, escena 1, v. 17.

[33] C. Spoerhase, *Autorschaft und Interpretation: Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik*, Berlín y Nueva York, De Gruyter, 2007, pág. 439.

[34] *Cf. ibíd.*, pág. 442, citando a Robert Brandom.

[35] *Ibíd.*, pág. 448.

to ficcional. Esto es diferente, hasta cierto punto, en los estudios de atribución, pero el autor empírico en este campo a menudo no es más que un nombre, o un pseudónimo, y una serie de datos estadísticos más o menos fiables que sirven para distinguir, por ejemplo, a "Shakespeare" de "Heywood" o a "Rochester" de "Behn". Los filólogos informáticos tienen muchas cosas interesantes que decir cuando se trata de sopesar la evidencia interna y externa de la autoría individual, aunque tienden a no especular acerca del secreto del genio creativo. El problema, aquí como en otros lugares, es cómo relacionar a los autores empíricos con nociones abstractas acerca de la autoría[36].

Ésta puede ser la razón fundamental por la cual el ámbito de los estudios autoriales se caracteriza actualmente por una multitud de conceptos en conflicto, provenientes de diversas disciplinas y períodos históricos. La acumulación de supuestos conceptuales históricos se vuelve un obstáculo para cualquier deseo académico de orden sistemático. Si ahora está claro que el debate sobre la autoría se ha alejado de grandes narrativas como "la muerte del autor" de Barthes para dirigirse hacia argumentos teóricos y supuestos metodológicos más complejos[37], necesitamos comenzar una investigación renovada de manifestaciones históricas concretas (*performances*) de autoría *empírica*, así como renovar esfuerzos para atender a los diferentes *conceptos* o *modelos* de autoría en diversas disciplinas y en diversas áreas de la cultura. En este sentido, la autoría puede ser considerada como un "concepto viajero"[38], pero está lejos de poder ser homogeneizada y

[36] *Cf.* H. Love, *Attributing Authorship: An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002; H. Craig y A. F. Kinney, *Shakespeare, Computers, and the Mystery of Authorship*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009; B. Vickers, "Shakespeare and Authorship Studies in the Twenty-First Century", *Shakespeare Quarterly*, 62.1, 2011, págs. 106-142.

[37] P. Livingston, "Authorship Redux: On Some Recent and Not-So-Recent Work in Literary Theory", *Philosophy and Literature*, 35.1, 2008. pág. 197.

[38] M. Bal, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, Toronto, University of Toronto Press, 2002 [traducido como *Conceptos viajeros en las Humanidades. Una guía de viaje*, Murcia, Cendeac, 2009]. *Cf.* B. Neumann y F. Tygstrup, "Travelling Concepts in English Studies", *European Journal of English Studies*, 13.1, 2009, págs. 1-12.

unificada como un *único* concepto, ya que se caracteriza por un alto grado de movilidad y conflicto. Además, no es solamente un concepto con historia –es incluso más que sólo un concepto– sino que está relacionado con una serie de prácticas humanas, actividades, agencias, instituciones y "alineaciones"[39] socioculturales a veces muy concretas.

Conceptos existentes de autoría y modelo *performativo*

Traduciendo y modificando ligeramente la tipología de conceptos de autoría en los estudios literarios presentada por Heinrich Detering[40], se puede llegar a la siguiente lista tentativa (y probablemente incompleta) de conceptos existentes de autoría:

autor:

1. El *originador* y comunicador de textos, individual o colectivo, ligado a reglas válidas de discurso y comunicación – heteronomía débil.

2. El creador de una concepción inmaterial (*obra*) que es materialmente representada en el texto; este creador inserta este material textual en el discurso estético – autonomía débil.

3. El *originador* de un texto que se produce a sí mismo/a, o que es percibido por los demás, como el soberano absoluto de la obra – autonomía fuerte.

escritor:

El agente que escribe sobre tensiones discursivas, retóricas e intertextuales entrecruzadas (el *scripteur* de Barthes) – heteronomía fuerte.

autor empírico:

Instancia extratextual de la producción de textos.

---

[39] R. Williams, *op. cit.*

[40] *Cf.* A. Polaschegg, "Diskussionsbericht", H. Detering (ed.), *op. cit.*, págs. 322-323.

autor implicado:

Representación del autor empírico en el texto como un "comunicador comunicado"[41].

narrador:

Figura de enunciación en textos narrativos.

yo poético:

Figura de enunciación en textos líricos.

función autorial:

1. Dispositivo histórico (contingente), controlado por y producido en discursos e instituciones, que gobierna la clasificación y la recepción de textos (Foucault).

2. Referencia al autor en el contexto de la edición, traducción e interpretación de textos.

Mientras que esta tipología combina funciones autoriales extra e intratextuales sin privilegiar ninguna de estas dimensiones, la tipología de Harold Love, desarrollada en el contexto de los estudios de atribución, introduce un conjunto de funciones completamente diferente, a las que el mismo Love denomina "autoremas" [*authemes*][42]. Éstos no se refieren a la autoría como la "condición de ser el originador de obras", sino a "una serie de actividades vinculadas [...] que a veces son llevadas a cabo por una sola persona, pero que frecuentemente se realizan de forma colaborativa o por varias personas en sucesión". Así, Love es capaz de combinar nociones de autoría como actividad (*performance*) con nociones de autoría como resultado de atribuciones (que también pueden ser consideradas como actos *performativos*):

autoría precursora:

Si "una contribución significativa de un escritor anterior es incorporada a la nueva obra"[43].

[41] T. Kindt y H.-H. Müller, *op. cit.*; W. C. Booth, *op. cit.*

[42] H. Love, *op. cit.*, pág. 39.

[43] *Ibíd.*, pág. 40.

autoría ejecutiva:

Si el autor es el hacedor o *artífice*, solo o en colaboración[44].

autoría declarativa:

Si el autor es el *validador* (por ejemplo, la Biblia King James)[45].

autoría revisionadora:

Si la obra es revisada por el autor ejecutivo u otra persona, por ejemplo, el editor o el censor[46].

Reduciendo la tipología de Detering a cuatro conceptos básicos de autoría en los estudios literarios, se puede llegar a una tabla como la que se expone a continuación. Ésta necesitará ser complementada con los *autoremas* [*authemes*] de Love (algo que no se hace en este caso), que podrían aplicarse de varios modos en cada uno de estos tipos ideales de autoría:

TABLA 1. Tipología de funciones autoriales

	Heteronomía	Autonomía
Débil	El autor como *originador* y comunicador de textos, vinculado a reglas y convenciones.	El autor como creador de una *obra* inmaterial que es materialmente presentada en el texto.
Fuerte	El *scripteur* de Barthes: el escritor como una mera función textual, un compilador.	El autor como el soberano absoluto sobre la obra y su significado, un genio.

Los extremos marcados en este esquema son los conceptos fuertemente heterónomos del escritor como una mera función del (inter)texto (en la parte inferior izquierda), y el concepto fuertemente autónomo de “Autor-Dios”, de Barthes (en la parte inferior derecha); otros modelos existentes podrían ser clasificados como pertenecientes a cualquiera de estos cuatro grandes tipos, con muchos con-

[44] *Ibíd.*, pág. 43.

[45] *Ibíd.*, págs. 45-46.

[46] *Ibíd.*, págs. 46-49.

ceptos de transición a lo largo de la escala[47]. Es necesario recordar que no estamos lidiando aquí con la autoría como actividad individual, sino con un modelo *performativo* basado tanto en atribuciones como en acciones.

A estas alturas, debería estar claro que, para aplicar un modelo *performativo* de autoría de maneras útiles, las discusiones no pueden seguir siendo exclusivamente teóricas o abstractas, o conformarse con delinear los límites entre autoría literaria y otras artes o discursos, como por ejemplo la ley de derechos de autor[48]. Ante todo, necesitamos analizar la autoría en el contexto de manifestaciones culturales concretas (o *performances*) y situaciones reales de producción, distribución y recepción textual, tomando en cuenta condiciones y constricciones materiales, discursivas o institucionales.

Algunos hitos históricos en el debate

Este apartado proporcionará un estudio breve y tentativo de la autoría como *performance* cultural en el mundo anglófono, indicando áreas en las que la investigación cualitativa (es decir, basada fundamentalmente en lecturas concretas e individuales de textos y estudios de material de archivo) puede ser llevada a cabo.

De la Edad Media al siglo XVIII

Una de las áreas en la que los conceptos históricos de autor pueden ser relacionados de un modo más interesante con situaciones reales de escritura es el ámbito de la anonimia, las iniciales de autor, la pseudonimia y la paronimia. Aquí es necesario distinguir entre anonimia formal (en la que los autores son simplemente desconocidos) y anonimia intencional (en la que los autores deliberada-

[47] Los autores reconocen con agradecimiento la asistencia de Gero Guttzeit en la creación de este modelo. La tesis doctoral de Guttzeit sobre Edgar Allan Poe (actualmente en curso) proporcionará un estudio de caso de la autoría como *performance* en la cultura norteamericana anterior a la Guerra de Secesión.

[48] *Cf.* M. Woodmansee y P. Jaszi, *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature*, Durham y Londres, Duke University Press, 1994.

mente ocultan su nombre real, que a veces es revelado después por ellos mismos o por otros). Estas prácticas pertenecen a la historia de las firmas autoriales, entendidas como huellas reales de los autores empíricos[49]. En la Edad Media, la mayoría de los textos eran anónimos formalmente y pocos de los autores cuyos nombres conocemos hablaron de ellos mismos en sus obras, que parecen carecer de "personalidad distintiva"[50]. Sin embargo, incluso en la Edad Media existen autores que deliberadamente dejaron huellas de sus nombres en los textos: un ejemplo es el poeta anglosajón Cynewulf, quien "cosió su nombre, deletreado en letras rúnicas, en los últimos pasajes de cuatro poemas"[51], no por un deseo de fama, sino probablemente para "ser recordado por su nombre en las oraciones de otros". Solamente el descifrador de escritura rúnica podrá descubrir y recordar el nombre del poeta, que no está disponible de otra manera. Tal deseo de oración y rememoración está también presente al final de *Morte Darthur* de Malory, en la edición de Caxton:

> Les ruego señores y señoras que leen este libro de Arturo y sus caballeros, desde el principio y hasta el final, que recen por mí para que mientras viva Dios me salve. Y que cuando muera, les ruego que recen por mi alma. Este libro fue terminado en el noveno año del reinado del rey Eduardo IV, por Sir Thomas Maleoré, caballero, ya que Jesús lo ayudó con su gran fuerza, sirviente a Jesús tanto de día como de noche[52].

En estos casos tenemos una *performance* de autoría, no como marcador de propiedad textual, sino como una petición de remembranza y un símbolo de fe religiosa. Las relaciones de servicio también vinculan a los autores del

[49] Véase S. Pabst (ed.), *Anonymität und Autorschaft: Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit*, Berlín y Nueva York, De Gruyter, 2011.

[50] J. A. Burrow, *Medieval Writers and their Work: Middle English Literature (1100-1500)*, Oxford, Oxford University Press, 2008 [1982], pág. 37.

[51] *Ibíd.*, pág. 40.

[52] El texto original dice así: "I praye you all jentylmen and jentylwymmen that redeth this book of Arthur and his knyghtes from the begynnyng to the endynge, praye for me whyle I am on lyve that God sende me good delyveraunce. And whan I am deed, I praye you all praye for my soule. For this book was ended the ninth yere of the reygne of Kyng Edward the Fourth, by Syr Thomas Maleoré, Knyght, as Jesu helpe hym for Hys grete myght, as he is the servant of Jesu bothe day and nyght" (*apud. ibíd.*, págs. 38-39). [N. de las E.]

medievo tardío y del Renacimiento no sólo con Dios o Cristo, sino con sus amigos y mecenas. La autoría, en este período, está generalmente diseñada para un público muy específico; los autores se dirigen a menudo directamente a colegas escritores o mecenas como a clientes y amigos, situándose a sí mismos, así, en una íntima relación de servidumbre personal[53]. Otro ejemplo medieval de lo expuesto es el poema corto "Lenvoy de Chaucer a Scogan", de Chaucer, en el que el personaje hablante/ escritor "Chaucer" solicita a un miembro de la casa de Ricardo II que hable bien de él:

> Scogan, que te arrodillas en el origen del arroyo de
> la gracia, de todo el honor y la excelencia.
> Al final de este arroyo, me encuentro yo,
> apagado como si estuviera muerto, olvidado en el yermo solitario.
> Sin embargo, Scogan, recuerda la amistad de Tully,
> ¡menciona a tu amigo allá donde pueda fructificar! ¡Adiós!
> ¡E intenta no volver a desconsiderar al Amor![54]

Muchos de estos textos se caracterizan por un sabor muy personal. Esto no es sorprendente, en tanto fueron creados en redes sociales de intimidad; frecuentemente circulaban en manuscritos de autor o de escriba destinados a una lectura muy concreta que, en muchos casos, sería realizada personalmente por el autor empírico del texto. En estos círculos o comunidades de lectura, las relaciones personales entre autor y destinatario son la norma[55]. Otro ejemplo llamativo de la Edad Media tardía sería el del poeta Thomas Hoccleve, cuyos escritos son

---

[53] D. Schalkwyk, *Shakespeare, Love and Service*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

[54] El texto original dice así: "Scogan, that knelest at the stremes hed/ Of grace, of alle honour and worthynesse,/ In th'ende of which strem I am dul as ded,/ Forgete in solytarie wildernesse –/Yet, Scogan, thenke on Tullius kyndenesse;/ Mynne thy frend, there it may fructyfye!/ Far-wel, and loke thow never eft Love dyffye" (G. Chaucer, *The Riverside Chaucer*, en L. D. Benson (ed.), Oxford, Oxford University Press, 1988, pág. 655, ll. 43-9). [N. de las E.]

[55] *Cf.* A. F. Marotti, *John Donne, Coterie Poet*, Madison, University of Wisconsin Press, 1986 y *Manuscript, Print, and the English Renaissance Lyric*, Ithaca, Cornell University Press, 1995; M. D. Bristol y A. F. Marotti (eds.), *Print, Manuscript, Performance: The Changing Relations of the Media in Early Modern England*, Columbus, Ohio State University Press, 2000.

inusualmente autobiográficos: apelan en gran medida a su propia vida y a su trabajo como escriba en la oficina de Privy Seal, suplicando a sus lectores comprensión y compasión. Hocclive es también el único poeta medieval inglés cuya obra se conserva con su propia caligrafía, mientras que en la mayoría de los casos las copias de escriba son la norma.

En el periodo moderno temprano, los textos, entendidos como *performances*, servían para recordar el autor al lector a través de la escritura, para volver a hacer presente el autor como persona, mediante una *representificación* a través de la representación. Tales *performances* textuales de "autoría social"[56], sobre todo en poemas como los de Donne o Shakespeare, pero también de otros escritores menos distinguidos, fueron medios de interacción entre personas que se conocían, que estaban presentes o que por lo menos no eran demasiado distantes las unas de las otras. Puede ser frustrante darse cuenta de la poca evidencia que queda de estos contextos materiales y personales concretos de la temprana literatura moderna. Los lectores posteriores a menudo encuentran difícil, si no imposible, reconstruir una narrativa biográfica aceptable (o al menos plausible) de los sonetos de Shakespeare, porque ninguno de sus destinatarios intratextuales, ya sea el hombre joven o la dama oscura, tienen nombre en los poemas, y la famosa dedicatoria de 1609 al "solo progenitor"[57], firmada por "T. T.", bien puede ser la alabanza del impresor al mismo Shakespeare, con la errata "Mr. W. H.", en lugar de "W. S.", las iniciales de William Shakespeare[58]. Por el

[56] M. Ezell, *Social Authorship and the Advent of Print*, Baltimore y Londres, Johns Hopkins University Press, 1999.

[57] "To the onlie begetter of these insuing sonnets". Seguimos la recomendación de Luciano García-García, que elige el término *progenitor* señalando, no obstante, la controversia en torno a la traducción de *begetter*, que a veces aparece como *conseguidor* o *procurador* ("Introducción", en W. Shakespeare, *Sonetos y Querellas de una amante*, València, JPM ediciones, 2013, pág. 12). También se ha traducido como *inspirador*. [N. de las E.]

[58] J. Bate, *Soul of the Age: The Life, Mind and World of William Shakespeare*, Londres, Penguin, 2009, pág. 22. La narrativa de los sonetos también puede ser puramente ficcional, ya que los poetas y lectores de la temprana modernidad sabían que "un hombre puede escribir de amor sin estar enamorado" (G. Fletcher, prefacio a *Licia*, 1593, *apud. ibíd.*, pág. 200). Para una propuesta fascinante,

contrario, el estudio de textos médicos y científicos ofrece indicaciones sobre el modo en que las actitudes científicas cambiantes informaban la autoconstrucción autorial, incluso incorporando temas de género. En estos textos, los autores de la modernidad temprana están destacadamente presentes, como en los casos de William Harvey, Jane Sharp o de las autoras femeninas de los recetarios manuscritos, las cuales se posicionan a sí mismas en una comunidad de conocimiento formada por amigos y familiares[59].

La aparición de la imprenta introduce gradualmente nuevas prácticas autoriales *performativas*. Mientras que la producción y la recepción textual se desconectan cada vez más la una de la otra, los nombres y las firmas de los autores comienzan a cobrar más importancia como afirmaciones de identificabilidad y coherencia. Como explica Thomas Hobbes en 1640,

> Debió de ser extremamente [*sic*] duro encontrar las opiniones e intenciones de aquellos hombres que se fueron de nuestro lado hace tanto tiempo, y no nos dejaron otro significado de ellas más que sus libros, los cuales no es posible entender sin historia suficiente para descubrir las mencionadas circunstancias ni tampoco sin gran prudencia para observarlas[60].

La conexión entre autores y lectores mediante los

---

si bien especulativa, sobre "la idea de autoría de Shakespeare" (*Ibíd.*, pág. 75) en las tensiones entre manuscrito y cultura impresa, véase R. Wilson, "Our Good Will: Shakespeare's Cameo Performances", en U. Berns, *op. cit.*, págs. 67-88. *Cf.* P. Cheney, *Shakespeare's Literary Authorship*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

[59] Este ámbito de investigación es uno de los aspectos del proyecto doctoral de Isabelle Clairhout en el marco de RAP. Sobre la autoría científica femenina, véase I. Clairhout, "Erring from Good Housewifery? Scientific Authorship in Cavendish and Trye", *Circulating Ideas in Seventeenth-Century Europe: Networks, Knowledge and Forms*, The Royal Society, Londres, 9 julio de 2010 [conferencia inédita]. En al menos un caso tardío, la autora de un recetario se hizo presente a sus lectores al agregar su firma en manuscrito a la página del título de cada copia impresa (véase E. Raffald, *The Experienced English House-keeper. For the Use and Ease of Ladies, House-keepers, Cooks, &c. [...] The Book to be signed by the Author's own Hand-writing, and entered at Stationers Hall*, Manchester, 1769). Los autores agradecemos a Martin Spies por llamar nuestra atención hacia esta fuente. Para la práctica posterior de incluir firmas facsimilares en libros impresos, véase más abajo.

[60] *The Elements of Law Natural and Politic*, J. C. A. Gaskin (ed.), Oxford, Oxford University Press, 1994, págs. 76-77. [Existe traducción española como *Elementos de Derecho Natural y Político*, Madrid, Alianza, 2005]

textos se vuelve tenue y cada vez más frágil[61]. Más aún, el número de autores compitiendo por la atención de los mecenas y, más tarde, de los compradores en el mercado literario, explota hasta tal punto que la marca especial de distinción vinculada al "noble título de autor"[62] comienza a perder valor. Cuando la autoría se convierte en un fenómeno de masas, deja de ser especial y digna de mención. En la Edad Media, Aristóteles era "el autor"[63]. Dado que, en la Modernidad, el número de autores es legión, el autor individual desaparece en la masa de autores. ¿Para quién entonces puede un autor, por no decir *el* autor, convertirse todavía en acontecimiento?

Una especie de contrapartida compensatoria a este desarrollo es quizá el hecho de que el acto de lectura sea concebido en analogía al modelo discursivo de interacción oral: "la lectura de los buenos libros es como una conversación con los mejores autores del pasado"[64]. A esta concepción se puede agregar la imagen de los libros como buenos compañeros o amigos, que desarrolla John Ruskin a finales del siglo XIX y que Proust se cuida de refutar en su ensayo *Sobre la lectura*, señalando la diferencia radical que subyace en la comunicación literaria en cuanto a temporalidad se refiere. Para Proust, leer se convierte en un acto solipsista, reflexivo, quizá incluso masturbatorio: un diálogo del yo consigo mismo ("fecundo trabajo del espíritu sobre sí mismo"[65]) –similar al concepto de *soliloquio* tal

---

[61] *Cf.* D. McKitterick, *Print, Manuscript and the Search for Order, 1450-1830*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003. Para estudios de caso más detallados en el siglo XVII, ver I. Berensmeyer, "*Angles of Contingency*", *Literarische Kultur im England des 17 Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 2007.

[62] E. Young, "Conjectures on Original Composition: In a Letter to the Author of Sir Charles Grandison", *The Complete Works, Poetry and Prose*, vol. 2, J. Nichols (ed.), Hildesheim, Olms, 1968 [1759], pág. 565.

[63] *Cf.* A. J. Minnis, *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*, Aldershot, Wildwood House, 1988.

[64] Descartes, citado en M. Proust, "Journées de lecture", *Pastiches et mélanges*, París, Gallimard, 1992 [1919], pág. 255. [El original francés dice lo siguiente: "la lecture de tous les bons livres est comme une conversation avec les plus honnêtes gens des siècles passés qui en ont été les auteurs". La traducción es de Antonio Gual Mir, en R. Descartes, *Discurso del método*, Madrid, Edaf, 2012. Sin paginación en la edición consultada]

[65] Proust, *op. cit.*, pág. 257. [Traducción de Pedro Ubertone, en M. Proust, *Sobre la lectura*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006, pág. 33]

y como fue establecido por Lord Shaftesbury en el siglo XVIII para el proceso de escritura y autoría[66]–.

En un *régimen* discursivo de autoría de masas ya no debería haber autores en el sentido de *hombres representativos* (Ralph Waldo Emerson); ya no debería ser un título de prestigio o distinción a ser obtenido a través de la práctica de la autoría; ninguna autoridad especial del autor. En realidad, esto podría significar la autoexplotación del talento poético en aras de una supervivencia económicamente precaria como escritorzuelo [*hack*] en la calle Grub de Londres, con el impresor-editor como "succionador de cerebros" [*brain-sucker*] demandando constantemente copias frescas para la prensa. Así, en la "caricatura serio-cómica" [como reza su subtitulo: "Serio-Comic Caricature"] "The Brain-sucker: Or, The Distress of Authorship", presumiblemente escrita por John Oswald y publicada en *The British Mercury* en 1787, el padre empobrecido del poeta llega a Londres en el último minuto para salvar a su hijo de la inanición[67]. El humillado autor regresa a una vida de granjero para substituir:

> El terrible moquillo que provocó tal lamentable estrago en su cerebro ya fue radicalmente exterminado. Ha abandonado para siempre el culto pagano a Apolo; jura que no cambiaría una sola sonrisa de su querida Nancy por los últimos favores de las Nueve Musas; y que preferiría plantar coles en su finca paterna, que cultivar, con Homero, Ossian y Virgilio, las mismas cimas del Parnaso[68].

Pocos textos ilustran mejor que éste el estatus paradójico de la autoría como *performance* cultural del siglo XVIII en adelante, atrapado entre la gloria y la miseria, el éxito y la inanición. La autoría pública pierde su prestigio. Lo que es necesario entonces es un excedente de energía inver-

---

[66] Shaftesbury, tercer duque de (A. A. Cooper), "Soliloquy: Or, Advice to an Author", *Standard Edition: Complete Works, Selected Letters and Posthumous Writings*, G. Hemmerich y W. Benda (eds.), Stuttgart, Frommann-Holzboog, 1981 [1723], vol 1.1, pág. 84.

[67] Los autores agradecen a Alise Jameson que llamara su atención hacia este texto, que se encuentra accesible en EEBO. Jameson y Berensmeyer actualmente trabajan en una edición crítica del mismo.

[68] J. Oswald, "The Brain-Sucker: Or, The Distress of Authorship", *The British Mercury: A New Edition*, Londres, 5-27, 1788 [1787], pág. 48.

tido en la presentación y puesta en escena de los autores en los medios, en el *marketing* de rostros y firmas –algunos autores tendrán que ser construidos como más especiales, como más valiosos que otros–. De ahí el auge de retratos de autor[69]; de ahí el nacimiento de la crítica literaria en el siglo XVIII, cuando los periódicos se convierten en un importante foro público para la segmentación del mercado literario en autores más o menos valiosos. En el siglo XIX, el estatus especial de un pequeño número de autores era subrayado por el diseño de sus libros producidos en masa: en la cubierta de la "Charles Dickens Edition" de 1867, la firma del autor estaba estampada en oro, aún cuando la firma de Dickens era conocida por ser excepcionalmente inestable. Nombre y firma, asegura el folleto de esta edición, "pueden sugerir a los compatriotas del autor la vigilancia cuidadosa de éste sobre su propia edición y su esperanza de que siga siendo la preferida cuando los deje para siempre"[70], intensificando así el vínculo personal entre el autor y sus lectores.

Ya a mediados del siglo XIX, esto produce nuevas tensiones para los autores, quienes son forzados, cada vez más, a poner en escena su *personalidad* en el mercado literario. Evidentemente, el culto romántico del genio –tal y como fue expuesto en *Conjeturas sobre la composición original* [*Conjectures on Original Composition*] (1759) de Edward Young, que celebra al poeta como una figura cultural de autoridad sublime– depende de una configuración histórica específica de situaciones de escritura y de condiciones materiales de publicación y de publicidad. Es tal vez Thomas de Quincey quien ilustra mejor la brecha cada vez mayor entre las autodescripciones autoriales y las realidades materiales. Como muchos escritores profesionales de su tiempo, De Quincey oscilaba en los límites entre, por

---

[69] Véase M. Ezell, "Seventeenth-Century Female Author Portraits, Or, The Company She Keeps", en el mismo número de *ZAA. Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik. A Quarterly of Language, Literature and Culture* en el que fue publicado originalmente este artículo (60.1, 2012, págs. 31-46). Sobre la historia mediática de fotografías de autor, véase M. Bickenbach, *Das Autorenfoto in der Medienevolution: Anachronie einer Norm*, Munich, Fink, 2010.

[70] *Apud.* P. Schlicke (ed.), *The Oxford Companion to Charles Dickens: Anniversary Edition*, Oxford, Oxford University Press, 2011, pág. 208.

un lado, la estética del genio y, por el otro, la compulsión de la producción literaria puramente cuantitativa [*hack writing*].

Siglos XIX *y* XX

De todos los victorianos, ninguno tenía una concepción más noble de su vocación que Carlyle, y ninguno llegó a odiar más completamente el comercio de la autoría
John Gross[71]

Con Dickens y De Quincey hemos alcanzado el siglo XIX y la controversia sobre qué constituye la autoría y cómo se supone que los autores deben ser definidos, un asunto que interesó a muchos autores de este siglo que se consideraban a sí mismos profesionales y que estaban preocupados por su posición en la sociedad. Tanto los escritores menos conocidos como los muy populares se acercaron a la cuestión de la autoría y a las dificultades relativas a la promoción de un escritor en autor merecidamente popular. Decidieron dramatizar la difícil situación del autor, a menudo basada en sus propias experiencias, y por tanto, convertir a sus héroes literarios en *performances* autoriales. Richard Salmon, en su artículo sobre el *bildungsroman*, proporciona una rica visión de conjunto sobre los autores y sus novelas de aprendizaje, empezando por *Sartor Resartus* de Carlyle y siguiendo con Edward Bulwer Lytton, que escribió diversos *bildungsromans*: desde *The Disowned* (1828) y *Godolphin* (1833) hasta alcanzar su "expresión más coherente", según Salmon, en *Ernet Maltravers* (1837) y en su secuela *Alice, or The Mysteries* (1838). Muchos de los autores victorianos más destacados explicaron y comentaron sus perspectivas sobre la autoría de forma privada en sus diarios y cartas, y de forma pública en contribuciones en periódicos y revistas, para incorporar finalmente sus puntos de vista en sus novelas como parte de sus propios yoes ficcionalizados[72]. Autores como Thackeray y Dickens,

[71] *The Rise and Fall of the Man of Letters: English Literary Life Since 1800*, Londres, Penguin, 1991, pág. 37.

[72] R. Salmon, "The Genealogy of the Literary Bildungsroman: Edward Bulwer-Lytton and W. M. Thackeray", *Studies in the Novel*, 36.1, 2004, pág. 41.

que comentaron públicamente la posición del autor, ficcionalizaron su propio camino, a veces arduo, hasta convertirse en autores *best seller* en sus respectivos *bildungsomans Pendennis* y *David Copperfield*. Sus preocupaciones por la profesionalización de su trabajo resultaron en el apoyo abierto y la adhesión al Gremio de la Literatura y el Arte fundado en 1851[73].

El creciente número de textos en el siglo XIX y la creciente diversidad entre los mismos autores se reflejó en el conjunto de conceptos utilizados por aquellos que se ganaban la vida a través de la pluma. Autores, escritores, hombres de letras, periodistas, gacetilleros [*penny-a-liners*], *hacks*: cada uno de estos términos, en orden descendiente de respetabilidad, se referían al escritor profesional[74]. El final del siglo XIX los vio unidos en la Sociedad Profesional de Autores, establecida por Walter Besant con la intención de protegerlos de la piratería y de editores sin escrúpulos que utilizaban a los autores para su propio beneficio. Estos y otros asuntos relacionados son referidos con franqueza en la novela de George Gissing *New Grub Street* (1891), en la que Jasper Milvain representa la clase de los hombres de letras; Edwin Reardon, el autor en dificultades; Harold Biffen, el autor genial; y Marian Yule, la joven escritora *hack*.

Con la obra de Henry James sobre la autoría, una nueva era es anunciada. Los puntos de vista de James son explorados tanto teóricamente (en sus introducciones a la edición de Nueva York), como en la ficción (como en sus narraciones breves "La lección del maestro", "La figura de la alfombra" –con su interesante lucha sobre la posesión de la supuesta clave del significado verdadero de la obra de un autor– y "La vida privada", con su puesta en escena de una clara división entre el personaje público del autor y su genio creativo, literaturizados como dos personas complementarias). En el período victoriano, entonces, las tensiones y fricciones entre *performances* autoriales indivi-

[73] D. Hack, "Literary Paupers and Professional Authors: The Guild of Literature and Art", *SEL Studies in English Literature 1500-1900*, 39.4, 1999, pág. 698.

[74] *Cf.* N. Cross, *The Common Writer: Life in 19th-Century Grub Street*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

duales, comunitarias y sociales se intensifican; el problema fundamental parece ser una distancia cada vez mayor entre las crecientes presiones de la realidad, por un lado, y la necesidad de seleccionar una posición de observador convincente, una postura que pueda permitir una perspectiva coherente sobre presuposiciones de significado cultural en competencia. Los autores están llamados a crear combinaciones convincentes y normativas de imágenes del mundo, valores y disposiciones de conducta como fundamento de obras literarias. Sus teorías sobre la vida y el arte fusionan lo estético con lo social y pretenden salvar la distancia cada vez mayor entre discursos diversos y una fuerte presión social hacia el consenso. En la Inglaterra victoriana, los autores y los *hombres de letras* son aclamados como *sabios*. Pero las múltiples presiones sobre estas figuras públicas (Carlyle, Arnold, Ruskin, Morris) para que comuniquen un cierto *mensaje* los lleva en direcciones muy divergentes política y estéticamente. En este sentido, una estrategia para mantener una consistencia interna es el predominio cada vez mayor del narrador autorial como observador superior, un medio de negociación entre perspectivas individuales, comunitarias y sociales. Pero la posición del narrador autorial en ficción, como la posición del autor/a mismo/a en relación con la obra, es precaria.

J. Hills Miller[75] ha mostrado cómo, en la obra de George Eliot, los criterios del narrador autorial para ordenar observaciones en un todo significativo son socavados por la calidad metafórica de estos mismos criterios, creando así una tensión entre las reclamaciones de validez científica y analítica del narrador autorial y su incongruencia. La erosión victoriana de certezas preciadas, encarnadas en el fracaso del narrador autorial para garantizar la coherencia de sus observaciones, puede ser vista como una preparación del terreno para experimentos modernos posteriores con las categorías narrativas de experiencialidad. Los dos debates más destacados que han desgastado la posición canónica de los grandes autores clásicos han sido el de la autoría de las épicas homéricas y el que suge-

[75] "Optic and Semiotic in *Middlemarch*", en J. H. Buckley (ed.), *The Worlds of Victorian Fiction*, Cambridge, Harvard University Press, 1975, págs. 125-145.

ría que Francis Bacon era el autor de las obras de Shakespeare. El fuerte incremento numérico de autoras mujeres hacia finales de siglo llevó a situaciones dramáticas, como las que figuran en *New Grub Street* (1891), de Gissing, y *Red Pottage* (1900), de Mary Cholmondeley.

En el cambio de siglo, la cultura visual emergente y la creación de un público lector masivo llevó al auge de la cultura de las celebridades, en la que los autores no eran conocidos solamente por su obra, sino también por su personalidad, su casa y su retrato. El novelista y poeta de transición Thomas Hardy criticaba esta comercialización de la autoría y la nueva obsesión por el personaje del autor, pero al mismo tiempo cooperó ávidamente en el desarrollo de la industria de Wessex, basada en la región ficcional de sus novelas. Respondiendo al interés del público por todo lo relacionado con el autor, Hardy animaba y ayudaba a escritores, seguidores y periodistas a construir su imagen. Con los años, ayudó a editar postales con fotografías de escenas de Wessex, un mapa que permitía a los lectores y turistas descubrir el paisaje de Wessex, un calendario con citas de sus libros, una línea de cerámica pintada a mano con diseños y versos relacionados con sus novelas y mucho más. Hardy incluso revisó diversos manuscritos para libros sobre su obra y su región imaginaria, y recibía a, o se carteaba con, numerosos periodistas que querían escribir sobre él[76].

En Estados Unidos, una tensión similar entre conceptos y performances de autoría es evidente, por ejemplo, en las relaciones y reacciones de Herman Melville a la publicidad y a la crítica literaria. La continuidad de la figura del autor de un libro al siguiente era una expectativa normativa, que conectaba estética, moral y estabilidad psicológica. Melville se rebeló contra esta identificación de estética y moralidad y contra la tendencia concurrente de juzgar las obras literarias en términos morales. En lugar

---

[76] Hardy es el objeto del proyecto doctoral de Vicky Vasteenbrugge en el marco del grupo RAP. Como parte de un trabajo en curso, sus artículos titulados "Picturing Hardy: Authorial Self-Fashioning in the Early Twentieth-Century Literary Marketplace" y "A Chilling Atmosphere for Poems: Hardy's Poetic Contributions on the Newspaper Market" aparecerán próximamente.

de adaptarse a las necesidades del mercado, se alejó de él, adoptando "posturas de evasión"[77]. La "resistencia al mercado" de Melville, según Jasper Schelstraete, es "una intensificación del ideal romántico del Genio, donde el Autor ya no es sólo independiente de la sociedad sino que también la desprecia"[78]. Esto anticipa a los autores modernos posteriores cuyo credo era *épater le bourgeois*, escandalizar a las clases medias. Cuando Roland Barthes escribió "La muerte del autor", su propia autoría puede que estuviera todavía modelada por esta actitud antiburguesa de la vanguardia, a un tiempo que relacionada con la reacción francesa de la nueva novela antihumanista contra las normas tradicionales del realismo literario. Pero, como nos muestra la desaparición del *nouveau roman* desde la década de los setenta, éste es un camino que no ha sido transitado por muchos.

Incluso los más moderno(ista)s y más destacados juegos literarios tanto con la desaparición (Samuel Beckett) como con la aparición muy marcada (Raymond Federman) de rastros autoriales en textos literarios, siguen formando parte del trasfondo histórico de la legitimación *performativa*, aunque obligatoria, de los actos comunicativos –hasta que con Blanchot, Barthes y Foucault, llegamos al *pathos* de la negación y de la disolución–. Los *mantras* del fin de la autoría y de la autorización son ya otro *topos* de la Modernidad; el reverso de la medalla que celebraba al autor como el monarca de la obra a imagen de un dios.

Cuando se planeó el proyecto RAP, elegimos terminar nuestras investigaciones a principios del siglo XX, asumiendo que cualquier concepto de autoría deconstruido por los vanguardistas modernistas y postmodernistas debía haber sido establecido antes (asumiendo también que su establecimiento era un proceso más interesante para

---

[77] A. Kaenel, *"Words are Things": Herman Melville and the Invention of Authorship in Nineteenth-Century America*, Berna *et al.*, Peter Lang, 1992, pág. 63. Para un estudio de caso más detallado, véase I. Berensmeyer, "'An Insane Desire to See the Author': Herman Melville, Henry James, and the Ambiguities of Gendered Authorship", en A.-J. Zwierlein (ed.), *Gender and Creation: Surveying Gendered Myths of Creativity, Authority, and Authorship*, Heidelberg, invierno 2010, págs. 159-174.

[78] J. Schelstraete, "Dollars Damn Me: Authorship in Melville", Catholic University of Leuven, 2010, pág. 21 [tesina de máster inédita].

analizar que su desmantelamiento). Según *Marketing the author*[79], los autores modernistas se mostraron más hábiles en crear yoes autoriales que beneficiaran tanto su capital simbólico como el económico. Sin embargo, asumimos que, incluso hoy y en el futuro, las cuestiones de autoría –bajo muchas apariencias distintas, y sujetas a las nuevas presiones tecnológicas y económicas– continuarán teniendo un impacto social y cultural.

Se podría especular, entonces: ¿por qué los lectores (la mayoría de ellos, por lo menos) no están satisfechos con la escritura sin autor y con los textos sin autores? Una respuesta posible es, obviamente, la noción de sentido común según la cual los textos no crecen en los árboles sino que son producidos, en la mayoría de los casos, por personas reales en condiciones de vida real, y las intenciones de estas personas y la influencia de estas situaciones concretas de escritura no pueden *no* importar, aunque sea al menos ocasionalmente, por lo que no hay una buena razón para ignorarlas si, haciendo estudios literarios y culturales, podemos valernos de suficiente información sobre ellas. No hay razón para excluir dogmáticamente información accesible para comprender los textos.

Otra posible respuesta está relacionada con la *función autor*: en este aspecto, el autor como constructo sirve de dispositivo adyuvante que asiste a los lectores para mitigar los efectos (potencialmente negativos) de las nuevas configuraciones de medios. Es un dispositivo adyuvante en dos sentidos: cuantitativo y cualitativo. Cuantitativo: se vuelve cada vez más importante en una época en la que la comunicación escrita e impresa es difícil de controlar, debido a su enorme cantidad (un argumento muy fuerte para el siglo XVIII según Clifford Siskin[80]). Y cualitativo, porque los autores también funcionan para "focalizar el/los agente(s) para la precaria coherencia de un texto lite-

[79] M. Demoor (ed.), *Marketing the Author: Authorial Personae, Narrative Selves and Self-Fashioning, 1880-1930*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2004.

[80] *The Work of Writing: Literature and Social Change in Britain, 1700-1830,* Baltimore y Londres, Johns Hopkins University Press, 1999. *Cf.* L. Maruca, *The Work of Print: Authorship and the English Text Trades, 1660-1760*, Seattle y Londres, University of Washington Press, 2007.

rario"[81]. En otras palabras, los lectores no pueden soportar la referencialidad insegura de los textos, especialmente de aquellos textos que son percibidos como literarios. Es por ello que es necesario establecer un "filtro de contingencia" simbólico para encarnar y absorber lo que Žižek llama "el exceso irreductible de la contingencia sobre la necesidad"[82]. El autor es la institución a la cual se atribuye esta capacidad de absorción, dentro del marco de las *performances* o representaciones culturales –en diferentes figuraciones históricas variables, cabe añadir–.

La historia de la autoría podría escribirse, entonces, como la historia de su afirmada o contestada validez o legitimidad, como parte de la historia de la comunicación. Se necesitaría formular sistemas foucaultianos de restricción (y de habilitación) extremadamente divergentes para romper la fijación unilateral de una *función autor* con un segmento temporal específico, local e histórico (como lo hace Foucault), y evitar simplificaciones epistemológicas como, por ejemplo, una teleología lineal desde la premodernidad, pasando por la modernidad, hasta la postmodernidad.

Conclusión

Los tópicos pueden, después de todo, ser verdad. Quizá Internet y otros medios contemporáneos inauguraron un retorno a formas casi *premodernas* de colectivización y anonimización del conocimiento. Quizá la representación casi espacial del conocimiento en la red recuerda al viejo orden de los *topoi* retóricos como indicadores y asistentes en la producción de textos, aunque de una manera más móvil y fluida, en la forma electrónica de enlaces y etiquetas. Se afirma, una y otra vez, que Internet y su des-autorizada "mente colmena" están a punto de reem-

---

[81] K. Eibl, "Der 'Autor' als biologische Disposition", en F. Jannidis, G. Lauer y S. Winko (eds.), *Rückkehr des Autors: Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen, Niemeyer, 1999, pág. 59.

[82] S. Žižek, *Die Pest der Phantasmen: Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien*, Viena, Passagen, 1997, pág. 134.

plazar las reliquias legales de los derechos de autor y la autoría como creación individual, como si la red fuera la utopía realizada de la *écriture* barthesiana que circula libremente. Es cierto que, de modo parecido tanto a la retórica antigua como a las visiones postestructuralistas, la información que se puede enlazar a una fuente identificable es menos importante en la red que la generación de nuevas conexiones, a través de la capacidad de vincular y de buscar: la dispersión centrífuga, más que un retorno a la fuente. Las páginas de *desambiguación* de Wikipedia están adquiriendo una función similar para la clasificación de información a la que realizaban los *topoi* retóricos en épocas anteriores. Pero, por otro lado, el debate mundial sobre el asentamiento de Google Books ilustra que al menos la noción legal continental del *copyright* como un derecho de autor (en contraste con las tradiciones británicas y estadounidenses) no está muerta del todo[83].

El *pathosformel* de la muerte del autor, utilizado en un sentido positivo o negativo, se ha convertido en un lugar común bastante trillado en estas efusiones de la crítica cultural. Los problemas más interesantes y difíciles residen en otro lugar. Podemos darnos cuenta con facilidad de que, más allá de una comprensión cotidiana y poco problemática del concepto de autoría, se abre un amplio panorama de "*adscripciones de funciones* altamente problemáticas y una historia compleja"[84]. Tras despedirnos de los aforismos radicales modernistas y postmodernistas, estamos ahora en el momento de reevaluar la autoría como una ausencia viviente, que no puede declararse muerta ni mucho menos deconstruible. Creemos que se debería poner atención a lo que Google Books hará a la larga con, o significará para, la autoría en el sentido de Jaron Lanier: la responsabilidad individual respecto a fragmentos de in-

[83] Como explicamos en el artículo de Martha Woodmansee traducido en este mismo volumen, la tradición legal continental, de raigambre francesa, parte de la noción de *droit d'auteur* como derecho moral, mientras que la noción de *copyright* se vincula a los derechos sobre la obra. Debido a su sinonimia actual, a lo largo de este texto traducimos *copyright* como *derechos de autor*, a excepción de este pasaje que los diferencia claramente. [N. de las E.]

[84] K.-M. Bogdal, "Akteure literarischer Kommunikation", en J. Fohrmann y H. Müller (eds.), *Literaturwissenschaft*, Munich, Fink, 1995, pág. 273.

formación, la distinción entre texto y su contexto o entre el texto como producto o como proceso[85]. Los conceptos de creatividad individual y de unidad estética de la obra, en oposición a la desintegración de la mescolanza, son difíciles de aniquilar. La idea de *obra maestra*, y nuestro anhelo de obras maestras escritas y firmadas por individuos identificables, está simplemente demasiado viva.

Para poder explorar la autoría como *performance* cultural no se necesita tanto una historia de los conceptos o ideas como una historia de los discursos y los medios. Desde esta perspectiva, más sistemática pero esperamos que también más empírica, la autoría literaria moderna (entendida como una serie de *performances* específicas y, por lo tanto, también específicamente limitadas) depende de una determinada configuración de la sociedad, de una determinada mediatización de las actividades literarias, de determinados desarrollos tecnológicos, y de ciertas características discursivas como la cada vez más relevante distinción entre dominios públicos y privados de existencia. Estos factores, en su conjunto, forman una topografía cultural. Para poder estudiar la autoría como *performance* cultural, entonces, será necesario tomar en cuenta las continuas interrelaciones y choques entre las prácticas históricas reales de escritura y publicación, por un lado, y los conceptos cambiantes de autoría, por el otro. Esperamos que el proyecto RAP (y, como parte de esta empresa, su revista electrónica *Authorship*, lanzada en 2011[86]) sean un paso más en esta labor académica.

---

[85] K. Fitzpatrick, "The Digital Future of Authorship: Rethinking Originality", *Culture Machine*, 12, 2011, págs. 8-12.

[86] La revista *Authorship* [http://www.authorship.ugent.be] ha publicado hasta hoy seis números (2011-2014) con artículos misceláneos y dos dossieres monográficos: "The Rebirth of the Author" (vol. 2, 1, 2012) y "Reconfiguring Authoship" (vol. 3, 1, 2014). [N. de las E.]

III

GENIOS EN PERSPECTIVA

ORIGINALIDAD Y EXPRESIÓN DE SÍ. ELEMENTOS PARA UNA GENEALOGÍA DE LA FIGURA MODERNA DEL ARTISTA*

JEAN-MARIE SCHAEFFER
École des Hautes Études en Sciences Sociales

Entre los grandes campos culturales que han desarrollado una tradición continua de artes plásticas, el nuestro se singulariza, en su fase histórica reciente, por su inventario de obras. Frente a los inventarios chino o indio, por ejemplo, éste no incluye sólo pinturas, bajorrelieves, esculturas, etc., sino también objetos y acontecimientos más improbables: un urinario de fabricación industrial[1]; un dibujo borrado[2]; un hoyo cavado y después rellenado en el Central Park[3]; una *performance* en la que el artista toma como rehén a una presentadora de televisión[4]; latas de conserva cuya inscripción dice que contienen excrementos del artista[5]; un conjunto de objetos banales robados (entre los cuales se encuentra un monitor de televisión sustraído a otro artista)[6]; un artista-perro guardián, atado

* Este artículo, publicado con el título de "Originalité et expression de soi. Éléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste", forma parte del dossier monográfico "La création", dirigido por François Flahault y Jean-Marie Schaeffer y publicado en la revista *Communications*, 64, 1997 (págs. 89-115). Lo reproducimos con autorización del autor. Traducción de Mayte Cantero Sánchez, en colaboración con Aina Pérez, Meri Torras y Carole Guaillier.

[1] *Fontaine* [*La Fuente*] (1917), de M. Duchamp.

[2] *Erased De Kooning* [*De Kooning borrado*] (1953), de R. Rauschenberg.

[3] *Placid Civic Monument* [*Monumento cívico plácido*] (1967), de C. Oldenburg.

[4] Tema de una *performance* de Chris Burden.

[5] Obra del artista italiano Piero Manzoni.

[6] *Tout ce que je vous ai volé* [*Todo lo que os he robado*], de Hervé Paraponaris, expuesto en el museo de Arte contemporáneo de Marsella en febrero de 1996. Para más información sobre las consecuencias rocambolescas en el plano legal (entre ellas, una custodia policial del artista y del conservador del museo en el marco de un proceso por robo y comercio ilegal), véase *Art press*, 214, junio de 1996, págs. 80-81.

al lado de su caseta y mordiendo al público[7]… Desde el punto de vista de la *práctica* artística, las manifestaciones de este tipo son aún minoritarias en el arte contemporáneo y es poco probable que, a largo plazo, logren hacer obsoletos los géneros más "tradicionales" de las artes de la representación (figurativa o abstracta). En cambio, actualmente tienen una preponderancia institucional claramente mayor que aquellos géneros, y son el punto de mira sobre el que se concentran los debates a favor o en contra del arte contemporáneo, como si fuera en ellas donde se expresara más claramente la lógica profunda de este arte.

Los adversarios de las manifestaciones en cuestión tienden a ver en ellas solamente una suerte de estafa o complot colectivo. Por mi parte, confieso sin problemas que las que he enumerado (aunque podríamos continuar con la lista…) me suscitan un simple desinterés educado. No obstante, la hipótesis explicativa en cuestión, además de bastante paranoica, no es muy plausible. Para empezar, ¿cuáles serían los intereses de esta estafa o de este complot? La mayor parte de los artistas que se dedican a estas prácticas están lejos de acceder a la gloria o a la riqueza, y no hay ninguna razón para poner en duda el compromiso sincero de la mayoría de ellos.

Por otra parte, sus obras suscitan el interés a menudo entusiasta de un público ciertamente limitado, pero cuyas motivaciones no pueden ser reducidas al simple esnobismo. Pero sobre todo, la hipótesis ignora que estas obras no surgen de manera inesperada. Se inscriben en un desarrollo del cual son una culminación, sin duda no necesaria, pero al menos totalmente legítima. En otras palabras: cuando les oponemos las prácticas más "tradicionales" de la tradición modernista (como el arte abstracto),

---

[7] Acción del artista ruso Oleg Kulik en la exposición Interpol de Estocolmo (febrero de 1996). Con ocasión de esta misma exposición, su compatriota Alexandre Brener destruyó las obras de otros dos artistas, Wenda Gu y Ernst Billgren. Según Ekatarine Dyogot, quien trata de explicar las justificaciones y las críticas de dichas acciones en el número de junio de 1996 de *Art Press*, el acto de vandalismo de Brener se podría interpretar como un "teatro de los celos", esto es, la *perfomance* tematizaría "los celos insaciables de los artistas rusos, no sólo en relación con sus colegas del mitificado Occidente, sino también en relación con el poder y la propia realidad" (pág. 73).

olvidamos demasiado fácilmente que el discurso explicativo avanzado por éstas es también el que, en la actualidad, sirve para justificarlas. Por tanto, hay una continuidad, si no de las prácticas, como mínimo del discurso que las autoriza. La única diferencia reside en el hecho de que el arte abstracto podía legitimarse en términos puramente pictóricos (esto es, en tanto que profundización de una problemática legada por la tradición del arte figurativo), mientras que la pertinencia de algunas de las manifestaciones enumeradas más arriba parece depender *totalmente* de la aceptación de los valores del discurso en cuestión. Diferencia que indica a su vez que éste puede haber acabado transformándose en una orden suprema dirigida a los artistas.

El fundamento más visible de este discurso es la noción de "originalidad". En efecto, si existe *una* evidencia que sostiene la jerarquización contemporánea en el ámbito de las artes plásticas, es la que plantea una correlación directa entre la excelencia de una obra y su "originalidad". Ésta última se declina según dos aspectos: un aspecto absoluto –el de la singularidad[8] de la obra en tanto que ésta encuentra su única fuente en el yo artístico del cual es la "expresión"– y un aspecto relativo –el de su "novedad", en el sentido de su distancia respecto a la tradición de la cual se desprende–. Ambos aspectos están ligados: si la creación artística es siempre la expresión de una singularidad subjetiva absoluta, la distancia y la novedad se convierten necesariamente en la piedra de toque del valor de las obras, incluso en el criterio que decide su pertenencia o no al ámbito del arte.

No estoy afirmando que la imposición de originalidad constituya la única motivación de la evolución actual de las artes plásticas, entre otras cosas porque, aunque las obras que he enumerado tienden a ocupar la fachada de la escena institucional, están lejos de agotar todas las formas del arte contemporáneo. Por otro lado, al menos una parte de las prácticas genéricamente desestabilizantes que

---

[8] Para un análisis de esta noción desde una perspectiva sociológica, véase N. Heinich, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, París, Minuit, 1991.

tenderíamos a alinear de forma uniforme del lado de las manifestaciones del culto a la originalidad, participan sin duda de una problemática diferente. Así, por ejemplo, cuando el *land art* interroga la relación entre arte y naturaleza, promueve una idea de la actividad artística que cuestiona implícitamente la noción de soberanía del gesto artístico frente a los materiales. Ahora bien, esta noción es un correlato del culto a la originalidad, mientras que el proyecto del *land art* es más bien el de una colaboración basada en el respeto a las modalidades propias del medio natural en el que el artista interviene. Esta concepción aleja a los artistas del *land art* de la concepción contemporánea de la soberanía artística y los acerca más bien a los jardineros chinos o japoneses "domadores de piedras"[9]. Y, sin embargo, por otros aspectos –la preeminencia del proceso creador sobre la obra, la reivindicación de una atribución de sentido radicalmente singular, la elección de los materiales menos connotados desde el punto de vista de las tradiciones artísticas establecidas, etc.–, las obras de los artistas de lo material y de lo informe sólo son posibles en el marco de una evolución histórica fundada sobre la valorización de la originalidad: si en China y en Japón el arte de "domar las piedras" es una actividad secular ligada al arte de los jardines, en Occidente el *land art* ha podido nacer únicamente en el momento en el que, bajo la presión del culto a la originalidad, se ha aceptado que la obra podía encarnarse en cualquier material, puesto que ella no accede al estatus artístico a través de su relación con una tradición ligada a los géneros recibidos, sino en tanto que trazo de un proceso creador concebido como exteriorización de una subjetividad "original". Si la valorización de la originalidad no es, pues, *la* razón que permitiría explicar las prácticas "no convencionales" de un gran número de artistas plásticos actuales, me parece que es, sin embargo, una condición *sine qua non* de su surgimien-

[9] En referencia al *land art*, véase G. A. Tiberghien, "L'art de la nature", en el mismo monográfico de la revista *Communications* en el que fue publicada la versión original de este artículo (págs. 137-151). En referencia al arte de domar piedras, véase allí mismo A. Berque, "Dresser les pierres, ou le lieu de l'oeuvre" (págs. 211-219).

to histórico como clase colectiva –y esto se puede aplicar también a aquellas prácticas que atestiguan (o que al menos tienden a) un cuestionamiento de la concepción de la creación artística que funda el culto de la originalidad y, por tanto, su propia posibilidad histórica–.

Sin embargo, esta institución de la originalidad como valor artístico supremo hunde sus raíces en una visión más general del arte de la cual no es más que la consecuencia. Esta concepción, tan evidente para nosotros porque es la nuestra, es cultural e históricamente contingente. Para demostrarlo, trataré de distinguir, en primer lugar, entre el valor de "originalidad" y ciertos condicionantes antropológicos que se imponen a las actividades artísticas y que parecen poder describirse a través de esta misma noción. Después, trataré de poner de manifiesto algunos elementos esenciales de su genealogía, y analizaré cómo se han aglutinado (a partir del Romanticismo) en una concepción del acto artístico y en una figura del artista ejemplificadas en las manifestaciones enumeradas anteriormente.

La "originalidad" artística como categoría cultural

El hecho de que la "originalidad" sea una noción específica de la cultura occidental moderna no implica que no dé cuenta de hechos reales. Pero los piensa en un marco intelectual que está basado en un conjunto de valores culturalmente específicos. Además, estos valores responden a preocupaciones cuyos impulsos originarios no se encuentran en el ámbito artístico. Por tanto, hay que intentar desligar ambos aspectos en la medida de lo posible, con el fin de descubrir la línea de demarcación en la cual la preocupación por explicar ciertos condicionantes antropológicos del funcionamiento social de las artes deriva hacia preocupaciones que son, a la vez, particulares de nuestra propia tradición cultural y que van más allá del campo de las artes.

En un sentido elemental del término, la "originalidad" parece indisociable de la eficacia artística como tal,

independientemente de toda concepción culturalmente específica en cuanto a la función del arte. Porque, para cumplir con su función (ritual o estética, poco importa aquí), una obra debe lograr siempre, por lo menos, captar la atención del receptor. Para hacerlo, debe desligarse de su entorno. Ahora bien, la "visibilidad" de todo estímulo, y por consiguiente, la de todo objeto de arte, está en función de su ausencia de previsibilidad y redundancia, entre otros factores. En la medida en que las obras de arte pretenden captar nuestra atención, deben necesariamente buscar la "originalidad", entendida como diferenciación respecto a su entorno. Esta valorización de la "preponderancia perceptiva" no es culturalmente específica y no está limitada al ámbito de los objetos de arte: deriva de constricciones psicológicas que rigen la discriminación perceptiva y, más ampliamente, cognitiva.

Otro factor de "originalidad" –esta vez, referente a las motivaciones del artista– se encuentra en la tendencia a la emulación. Este factor es también transcultural: al disponer únicamente de criterios de éxito relativos a los logros de otros, surge automáticamente la competencia (esto es, una cierta atención hacia lo que diferencia unos productos de otros). No resulta sorprendente, por tanto, que la tensión artística entre modelos a imitar y singularización individual haya existido en todas las épocas: se le atribuye a Lisipo haber afirmado ya que se debía imitar a la naturaleza antes que a los otros artistas[10]; igualmente, Horacio promete "carmina non prius audita"[11]. Contrariamente a una idea extendida, el principio de imitación de la Antigüedad, que jugó un papel tan importante del siglo XIV al siglo XVIII, está fundado sobre esta misma tensión: los modelos antiguos eran modelos de excelencia que debían estimular la ambición de los artistas "modernos"; éstos debían medirse con las obras modelo, más que reproducirlas servilmente. La misma situación se encuentra en la tradición pictórica china: si bien valora profundamente la imitación estilística, hasta el punto de convertirla en una

[10] Véase Plinio, *Historia Natural*, XXXIV, págs. 61 y 65.

[11] [Poesía antes no escuchada]. En la oda "Odi profanum vulgus".

de las seis reglas básicas de la pintura[12], también se dieron en su seno artistas que afirmaban claramente su rechazo a limitarse a la reproducción de los modelos antiguos. Es particularmente el caso de los "individualistas" y de los "excéntricos" de los siglos XVII y XVIII, como Chu Ta, Shitao o incluso Kao Chi-pei. Por ejemplo, Shitao escribe: "En lo que a mí respecta, yo existo por y para mí mismo. Las barbas y las cejas de los antiguos no pueden crecer sobre mi rostro, ni pueden sus entrañas instalarse en mi vientre; tengo mis propias entrañas y una barba propia. Y si se da el caso de que mi obra tropieza con la de otro maestro, es él el que me sigue y no yo quien lo ha ido a buscar"[13].

La noción de "originalidad" desarrollada desde el Romanticismo es evidentemente una forma de pensar estos hechos transculturales, esto es, la pertinencia de un cierto número de condicionantes relacionados con la discriminación perceptiva y la importancia psicológica de la relación de emulación y de competencia. Pero es fácil demostrar que los piensa dentro del marco de una concepción

[12] Tomando como ejemplo *El monje de Lung-men* de Wan Shang-Lin (1739-1813) –un dibujo a tinta imitado (de memoria) de una obra del gran pintor de la dinastía Song del Sur, Ni Zan (1301-1374)–, Danto señala, en "Formas del pasado artístico, al este y al oeste", que la relación con la tradición que atestigua Wan Shang-Lin es muy diferente a la que prevalece en Occidente tras el Renacimiento: hecha de rupturas sucesivas, ésta únicamente reconoce la imitación de los maestros como ejercicio de aprendizaje que después permitirá al discípulo llegar más lejos. En otras palabras, la imitación sólo es aceptada como testimonio de la formación del artista, pero no como obra propia. Inversamente, en la tradición pictórica china, imitar a los grandes maestros era una forma de hacer obra: la imitación podía ser un objetivo valorado como tal, lo que explica por qué, en su inscripción caligráfica, Wan Shang-Lin se queja de haber alcanzado un "parecido meramente superficial" y se avergüenza por ello (Véase A. Danto, *Après la fin de l'art*, París, Seuil, 1996, pág. 160. [Existe traducción con el título *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999]). A Xie He (finales del siglo V, principios del VI) le debemos la primera formulación conocida de las "seis reglas de la pintura", la última de las cuales dice: "Transmitir [los modelos] mediante la copia" (véase N. Vandier-Nicolas, *Peinture chinoise et Tradition lettrée*, Friburgo, Office du livre, 1983, pág. 22). Sobre los aspectos filosóficos de la diferencia entre las artes del Extremo Oriente y el arte occidental, véase la entrevista con François Julien (sobre China) y el artículo de Augustin Berque (sobre Japón), en el mismo número de *Communications* en el que fue publicada la versión original de este artículo.

[13] Shitao, *Les Propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*, París, Hermann, 1984, pág. 34. [Existe traducción con el título *Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga*, Granada, Universidad de Granada, 2012]

totalizadora que excede sus exigencias y les otorga una significación profundamente diferente.

Así, si las constricciones perceptivas invitan a un cierto grado de diferenciación entre las obras, exigen *a su vez* cierta dosis de redundancia, puesto que ésta es necesaria para proporcionar el trasfondo cognitivo sobre el cual lo que no es conocido todavía puede ser discernido como tal: lo nuevo sólo puede manifestarse sobre el fondo de lo que ya es familiar. En el ámbito artístico, esta redundancia parcial está garantizada particularmente por los marcos genéricos, estilísticos, etc., es decir, por el conjunto de elementos que nos permiten identificar el marco categorial "correcto" de las obras para no interpretarlas erróneamente. El grado de facilidad con el cual un objeto puede ser identificado como obra de arte depende, pues, tanto de su anclaje en una tradición, esto es, su grado de similitud respecto a otras obras, como de su diferenciación en relación a ellas. Ahora bien, uno de los aspectos del culto radicalizado de la originalidad reside precisamente en el hecho de que se propone frustrar todos los mecanismos que puedan inducir la familiarización con los marcos categoriales estables. Esta tendencia es inherente a la representación moderna del arte. Opera ya en la idea romántica –que ha jugado un gran papel en las vanguardias artísticas de principios de siglo– según la cual la obra de arte tenía como objetivo la "desautomatización" de nuestra *percepción del mundo*. La volvemos a encontrar en el imperativo contemporáneo, a la vez más radical y más limitado, para el que el objetivo fundamental de las obras debe ser la desautomatización de nuestra *concepción del arte* –imperativo según el cual la grandeza de una obra depende de su capacidad de deshacer la noción de *obra*–.

Por otra parte, la exigencia de perceptibilidad en sí misma no obliga a una maximización de la diferenciación *interna* en el campo de las prácticas artísticas, sino simplemente a una evidencia de la obra en relación con su entorno. Queda, pues, satisfecha en cuanto una obra accede a la "visibilidad" desligándose de su contexto espacio-temporal inmediato (que puede ser, por lo demás, un contexto artístico): la estatua sobresale del edificio o

destaca en el horizonte, el fresco se distingue de la pared, el cuadro es puesto de relieve por el jarrón sobre el cual está suspendido, etc. Nada de todo esto exige una valorización de la originalidad como diferenciación *interna* en el campo de las obras: el carácter relativamente estable de los esquemas plásticos de los budas en una gran parte de Asia, o incluso la aplicación de los mismos principios de figuración durante casi tres milenios en la civilización egipcia, no ponen en cuestión la perceptibilidad de las obras, puesto que ésta es una variante que no dependía de la relación de las estatuas o de las pinturas entre ellas, sino de la que cada obra mantenía con su entorno espacial inmediato.

Para que la diferenciación interna en el ámbito de las obras (pertenecientes a un mismo género o a un mismo tipo de arte) pueda convertirse en un valor fuerte, es necesario primero que el contexto de recepción de la obra la sitúe primordialmente en relación con otras obras del mismo tipo, más que en relación con el entorno en el que interviene: hace falta que el arte como hecho colectivo deje de ser funcional, esto es, que deje de ser considerado como elemento de una realidad más amplia (de naturaleza no artística) y que acceda al estatuto de objeto de una atención autónoma. No quiero sugerir con esto que el arte funcional privilegie necesariamente la permanencia de los esquemas figurativos antes que su transformación. Simplemente, mientras las obras son funcionales, su perceptibilidad (o, sobre todo, su "operabilidad", en el sentido de "eficacia") no depende de su capacidad de singularizarse unas de otras, sino de su preponderancia dentro del marco funcional que las pone en escena.

¿Cabe concluir que la valorización de la originalidad se impone en cuanto las obras de arte funcionan, sino exclusivamente si por lo menos esencialmente, como objetos de una contemplación estética? Las cosas están lejos de ser tan simples, entre otras cosas porque las consideraciones estéticas se conjugan según múltiples modalidades culturales e individuales[14]. Me limitaré aquí a la variabili-

[14] Entre las diferenciaciones individuales de orden psicológico, no habría que subestimar especialmente el hecho de que la satisfacción estética, en un

dad de las modalidades culturales. Para empezar, la originalidad como valor estético puede convertirse en algo esencial siempre y cuando las obras sean salvaguardadas y sea posible, así, la constitución de una memoria histórica. No todas las culturas tienen la posibilidad o la voluntad de salvaguardar los objetos de arte, aunque estén destinados a un uso esencialmente estético. Sólo la cultura occidental reciente ha inventado este modo de salvaguarda tan particular que es la "museificación", esto es, la voluntad de atesorar las obras sustrayéndolas a los peligros de toda circulación social descontrolada (y a los riesgos de pérdida intrínsecos a dicha circulación[15]), de preservarlas del paso del tiempo fijándolas en su "autenticidad" natural (de ahí el frenesí actual de las restauraciones). El criterio implícito que guía esta tarea de protección es precisamente el de la originalidad. En efecto, el museo tiene como misión salvaguardar todo lo que es irremplazable. Ahora bien, *todo* lo que es singular es por definición irremplazable. Así pues, desde el momento en el que se supone que la originalidad concebida como singularidad debe definir la naturaleza misma del arte, todo lo que puede ser institucionalmente reconocido bajo la categoría de "arte" debe ser conservado. Independientemente de nuestra opinión acerca de la viabilidad de este principio museístico, no se puede identificar con una simple voluntad de maximizar la satisfacción estética: de hecho, ésta no está en absoluto

---

buen número de personas, es causada al menos tanto por la repetición como por la novedad.

[15] El problema del vínculo entre la concepción del arte como expresión de una singularidad irreemplazable y la compulsión al atesoramiento institucional de obras merecería un largo desarrollo, puesto que interviene el rechazo a otorgar una función positiva al olvido y a la pérdida. Ahora bien, el mayor enemigo de la memoria es la voluntad de una memorización exhaustiva. En lo que concierne a las obras de arte anteriores al nacimiento de los museos, esta paradoja todavía no opera, puesto que su modo de circulación original era sinónimo de olvido tanto como de salvaguarda. No obstante, el problema ya no puede eludirse para las obras creadas después de la invención de los museos, y se plantea de un modo especialmente claro en el caso del arte contemporáneo. Un sólo ejemplo: Hans Janssen, director del departamento de arte moderno del Haags Gemeente Museum de La Haya, señaló que, si el total de obras de la pintura holandesa del siglo XVII que sobrevive hoy es del orden de treinta o cuarenta mil piezas, en el ámbito del arte actual sólo los museos de arte contemporáneo holandeses almacenan ya alrededor de un millón de obras ("Are you Still Reading it?", *Witte de With,* cuaderno 4, marzo 1996, pág. 167).

garantizada por la originalidad concebida como singularidad subjetiva irremplazable.

Cuando pasamos del polo de la recepción al de la producción, debemos asimismo distinguir entre los factores antropológicos responsables de una diferenciación de las obras y la valorización de la originalidad. El culto a la originalidad no es reducible, por ejemplo, a la pulsión de emulación artística. Cuando Harold Bloom convierte la "angustia de la influencia" en el motor mismo de la poesía (e, implícitamente, del arte, ya que, en su visión romántica, el principio "poético" está en la base de todas las artes), me parece que hace una extrapolación abusiva a partir de una constelación histórica muy concreta[16]. Thomas McFarland se sitúa en la misma perspectiva cuando ve, en la "paradoja de la originalidad" (esto es, en el conflicto entre el individuo y la tradición), la variante artística de una tensión *existencial* entre el individuo y la sociedad[17]. De hecho –y bastan para demostrarlo los corpus textuales sobre los que estos autores trabajan–, ambos describen la situación típica del artista occidental moderno. Por un lado, Bloom observa –aunque sin extraer las consecuencias– que Shakespeare escapa de la angustia de la influencia porque pertenece aún a esa "edad de los gigantes previa al diluvio [es decir, la multiplicación de las obras]"[18]. Por su parte, McFarland concede –sin extraer tampoco él las consecuencias– que la insistencia en la originalidad tal y como la conocemos no se convertirá en dominante hasta el siglo XVIII, cosa que ha sido puesta en evidencia en todos los trabajos históricos dedicados al tema[19]. Así pues,

---

[16] H. Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Nueva York, Oxford University Press, 1973, especialmente págs. 88-89. [Existe traducción en *La ansiedad de la influencia: una teoría de la poesía*, Zaragoza, Trotta, 2009]

[17] T. McFarland, *Originality and Imagination*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1985, especialmente pág. 31: "La concepción de la originalidad se encuentra constante e inevitablemente en una paradoja. Esta paradoja es esencial y no accidental. Deriva de una paradoja más general ligada a la existencia humana: escuchamos y reaccionamos siempre a las exigencias inevitablemente conflictivas de nuestra naturaleza social, por un lado, y de nuestra naturaleza individual, por el otro".

[18] H. Bloom, *op. cit.*, pág. 11. Añadido de J.-M. Schaeffer.

[19] Así, R. Mortier, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Ginebra, Droz, 1982. Para Alemania, J. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-*

el culto a la originalidad no es en absoluto un desarrollo natural de la relación de emulación (ni de los "mecanismos de defensa del yo", como piensa Bloom). Una y otra estrategia obedece a dinámicas diferentes: la emulación enfrenta *y* reúne a artistas individuales en los marcos de una tradición que aceptan como constitutiva de su práctica artística, mientras que el culto a la originalidad exige que cada artista cuestione precisamente estos mismos marcos y que extraiga el origen "genérico" de su arte de su propio fondo individual. Por otro lado, contrariamente a lo que afirma McFarland, la relación de emulación no se basa en el conflicto entre el individuo y la tradición (o la sociedad), sino en una relación de competencia entre individuos que se comparan situándose en el marco normativo de una tradición compartida; sólo la relación de originalidad participa de la tensión entre el individuo y la tradición (o la sociedad), porque el individuo se concibe en ella como pura singularidad situada fuera de todo marco social, al crear únicamente a partir de su propia "necesidad interior" (Kandinsky). De este modo, si en la pintura china los individualistas como Shitao, e incluso los excéntricos como Kao Chi-pei, rechazan la imitación de los maestros, lo hacen desde una perspectiva de emulación y no de originalidad: continúan admitiendo el marco global de la tradición y de los géneros aceptados por ella, puesto que sus trabajos pertenecen plenamente a la pintura paisajística, de la cual reciclan todos los elementos icónicos y técnicos tradicionales. En Occidente, la evolución de la pintura icónica o incluso la de la pintura holandesa[20] también proceden esencialmente de una causalidad basada en la relación de emulación. Lo mismo ocurre con las

gedankes in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945, Darmstadt, Wissenchaftliche Buchgesellschaft, 1988.

[20] Svetlana Alpers (*L'Art de dépeindre*, París, Gallimard, 1990) insiste en la distinción entre la tradición holandesa y la pintura italiana en este ámbito. El ejemplo de la pintura holandesa muestra además que el culto de la originalidad no puede explicarse como una reacción del individuo artista frente al desarrollo cuantitativo de obras (esta es la tesis de McFarland) o frente a la lógica del mercado. Al contrario: la estandarización ligada a la producción en masa no se convierte en un problema más que en tanto la originalidad está *ya* instituida como valor central.

secuencias históricas sometidas a un ideal de progresión técnica[21]: es el caso de la evolución de la pintura renacentista, de la impresionista o incluso de la cubista. Ciertamente, el tipo de emulación basada en un ideal de progresión técnica es diferente al ilustrado por la tradición china o la pintura holandesa: encuentra su modelo en la dinámica científica, lo que significa que ya no se trata de hacerlo tan bien o mejor que tal o cual modelo, sino de resolver los problemas dejados pendientes por sus predecesores. No es menos cierto que lo que caracteriza a los artistas que se inscriben en el marco de una secuencia como ésta es que aceptan la pertinencia de una dimensión colectiva de su arte. En cambio, para los críticos que evalúan a los artistas según el régimen de originalidad, pero también para los artistas que conciben su propia producción bajo dicho régimen, la grandeza de la obra está siempre relacionada con la subversión de los marcos categoriales instituidos, ya se trate de las fronteras entre géneros, las fronteras entre artes o, más recientemente, las fronteras entre arte y no-arte. Recordaré solamente a este propósito la tesis de los románticos alemanes, según la cual la obra está abocada a ser ella misma su propio género porque sólo existe en la medida en que se autodetermina de forma radical y encuentra un fundamento suficiente en sí misma –es decir, de hecho, en la interioridad del "creador" que la hecho emerger a la existencia y que le da su ley–[22].

Me parece lícito concluir, pues, que la valorización de la originalidad como singularización no se puede reducir ni a las condiciones psicológicas de la percepción, ni a la función estética de las obras, ni a la autonomización de la historia del arte como secuencia progresiva, ni siquiera a

[21] En el sentido de Gombrich. Véase "The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences", en *Norm and Form*, Londres, Phaidon Press, 1966, págs. 1-10. [Existe traducción española en *Norma y Forma*, Madrid, Debate, 2000]

[22] Habría que distinguir también entre el ideal de progresividad histórica, que considera la evolución artística como una actividad de resolución de problemas (Gombrich), y el historicismo esencialista, según el cual la evolución artística es la toma de conciencia progresiva del arte sobre su propia esencia. Contrariamente al ideal de progresividad histórica, el historicismo está ligado al culto a la originalidad, aunque sus vínculos sean demasiado complejos como para que pueda tratar de analizarlos aquí.

la importancia otorgada a la individualidad artística como voluntad de arte. Este último punto me parece especialmente importante, ya que a menudo se afirma que el culto a la originalidad no sería más que la forma artística de la "emancipación del individuo". Más concretamente, sería una consecuencia de la transformación del hacer artístico en una actividad social con una regulación puramente interna, así como de la promoción concomitante del "gusto" (y, por tanto, de la apreciación subjetiva) como criterio de legitimación de las obras. Pero estos dos hechos no serían en sí mismos más que manifestaciones de la emancipación histórica de la individualidad concebida como subjetividad liberada de toda fundamentación divina[23]. Expliqué ya en otra ocasión[24] que la existencia de un mundo autónomo del arte, igual que la de una funcionalidad puramente estética de las obras, no son en absoluto privilegios exclusivos de la cultura occidental moderna: no puede haber, pues, relación necesaria entre estos hechos y la concepción occidental moderna de la individualidad[25]. Además, lo que está en cuestión no es tanto la emancipación (real o ilusoria) de la individualidad, sino más bien una forma específica de pensar esta individualidad: la particularidad de la concepción (occidental) moderna de la individualidad reside en el hecho de que sólo logra eludir una fundamentación divina al proyectar todos los atributos de dicha fundamentación sobre el propio indi-

---

[23] En Francia, el estudio fundamental de este aspecto del problema ha sido realizado por L. Ferry, *Homo aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*, París, Grasset, 1990.

[24] Véase *Les Célibataires de l'art*, París, Gallimard, 1996, especialmente págs. 114 y sg.

[25] La tesis, sostenida por Luc Ferry, de una "invención del gusto en la época democrática", que convierte la historia de la estética en una historia de la subjetividad (*op. cit.*, pág. 41), me parece, pues, cuestionable. Como Habermas y muchos otros, Ferry piensa que el nacimiento de la estética (filosófica) marca el momento en el cual "por primera vez sin duda en la historia de la humanidad, lo esencial del arte consiste en agradar a la sensibilidad (*aisthêsis*) subjetiva" (contraportada del libro). Si tenemos en cuenta el conjunto de prácticas artísticas en vez de solamente las artes plásticas, nada de lo que sabemos de las culturas griega y romana, ni tampoco de las civilizaciones árabe, china o japonesa, se adapta a esta hipótesis: todas estas culturas han conocido, junto a artes con función religiosa o ritual, prácticas artísticas en las que lo esencial consistía en agradar a la sensibilidad subjetiva.

viduo humano. Dicho de otro modo, nuestra concepción de la subjetividad sigue dependiendo de aquello de lo que pretende distanciarse, esto es, de la concepción cristiana del Sujeto divino: permanece en la lógica de esta visión religiosa, tanto en su dualismo ontológico (trascendencia *vs.* inmanencia, interioridad *vs.* exterioridad, sensibilidad *vs.* racionalidad, etc.), como en su visión polémica de la facticidad del mundo (de ahí el mesianismo político o artístico), o incluso, como muestra Olivier Boulnois[26], en su concepción de la creación artística como emanación de una Interioridad espiritual. A mi parecer, la originalidad como piedra de toque del valor artístico encuentra su coherencia y su motivación última en esta problemática.

Original(idad), invención, genio, expresión del yo

La idea de la obra de arte original como autoexpresión del artista tiene una prehistoria compleja en la que se entrelazan múltiples nociones[27]. Las más importantes son la de original (opuesto a la copia), la de invención (opuesta a la imitación), la de genio (opuesto al saber adquirido) y la de la función expresiva de la obra (opuesta a su función mimética). Bajo diferentes formas, estas cuatro concepciones (que empezaron a desarrollarse a partir del Renacimiento) preparan el terreno para el nacimiento, hacia finales del siglo XVIII, de la concepción moderna del artista y de la obra.

A. *La cuestión del "original"*. Los historiadores del arte han llamado la atención sobre el hecho de que la valorización del original (opuesto a la copia) no es la misma en todas la culturas y en todas las épocas; han puesto de manifiesto también que en Occidente esta noción está relacionada con la promoción de la originalidad (conce-

[26] Véase "La création, l'art et l'original", en el mismo número de *Communications* en el que fue publicado el original de este artículo (págs. 55-75).

[27] Aquí sólo me intereso por la historia propiamente artística de la noción de originalidad. Sus fundamentos filosófico-teológicos son estudiados por O. Boulnois en "La création, l'art et l'original".

bida como singularidad individual del genio)[28]. Además, en nuestra cultura, ambos fenómenos ven la luz al mismo tiempo que el coleccionismo, es decir, en líneas generales, hacia principios del siglo XVI[29]. Habría, pues, tres problemáticas estrechamente ligadas: el culto al original, la valorización de la originalidad y el nacimiento de las colecciones de arte.

La realidad es, sin duda, un poco más complicada. La valorización del original por parte del coleccionista pone en escena motivaciones diversas que no tienen siempre un vínculo directo con la valorización del original en tanto que expresión del yo artístico. Cuando su motivación es la pulsión de atesorar o la especulación financiera, la valorización del original obedece esencialmente a una estrategia económica de *rarificación*, que no es diferente, en el fondo, a la estrategia a la que obedecen los coleccionistas de otras "curiosidades" y "rarezas" (por ejemplo, los coleccionistas de sellos postales): la autenticidad de las obras es relevante porque garantiza su escasez y, por tanto, aumenta su valor de cambio. También se dice a menudo que la valorización del original y la condena de la copia-reproducción nacen en el momento en el que las obras pierden sus funciones sociales "utilitarias" y funcionan únicamente como objetos de deleite estético. El ejemplo de la Antigüedad romana muestra que no se trata en absoluto de una consecuencia necesaria, incluso que la situación puede ser totalmente inversa: por lo menos en el ámbito de la escultura, los originales tenían, en la mayoría de los casos, una función ritual; las obras con función estética eran, en cambio, casi siempre copias. Así, la *Afrodita de Cnido* de

---

[28] Véase, por ejemplo, E. Panofsky, *Idea*, París, Gallimard, 1983 [1924], pág. 212 [existe traducción española en Madrid, Cátedra, 1980]; E. Gombrich, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, págs. 173-174 y 302; y R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, París, Macula, 1993, págs. 129-149 [traducción española en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 2006]. Además, Rosalind Krauss ha editado un remarcable volumen colectivo dedicado a dicha cuestión: *Retaining the Original. Multiple Originals, Copies and Reproductions. Studies in the History of Art*, vol. 20, Washington, National Gallery of Art, 1989.

[29] Véase J. M. Muller, "Measures of Authenticity: The Detection of Copies in the Early Literature on Connoisseurship", en R. Krauss (ed.), *Studies in the History of Art*, *op. cit.*, págs. 141-149.

Praxíteles es conocida por tener al menos cincuenta y una copias. Los casos de la *Venus de Médicis* y de la *Afrodita capitolina* son aún más elocuentes: la primera tiene treinta y tres réplicas (de diferentes escultores), y de la segunda se han contado al menos ciento y una copias; ambas estatuas son, de hecho, adaptaciones de la obra de Praxíteles[30]. Si bien la obra original de Praxíteles tenía indudablemente una función religiosa, no ocurre lo mismo para la mayoría de sus copias y adaptaciones. Podemos encontrar una confirmación de esta hipótesis en el hecho de que Cicerón, al comprar estatuas de divinidades para decorar su casa, no se cuestionó en absoluto el problema en términos de original *vs.* copia –o, más bien, dio por sentado que las obras adquiridas *eran* copias[31]–. Nicholas Penny y Francis Haskell tienen razón, a mi parecer, cuando sugieren que hay que invertir la hipótesis tradicional en lo concerniente al vínculo entre función estética y culto del original: es el éxito de las copias, más que el fetichismo del original, lo que es un signo de la autonomización de la función estética de las obras. Esta regla sirve aún para nuestra propia época: la multiplicación de réplicas, copias y reproducciones en los más diversos soportes es una de las consecuencias del hecho de que, en nuestra sociedad, el arte tiene una función esencialmente estética. En realidad, desde el punto de vista del uso estético de las obras, nada obliga a postular una escisión ontológica entre el original y la copia: suponiendo que esta última falle siempre en relación al primero, desde el punto de vista de la riqueza de la experiencia estética que es capaz de procurar se trata de una diferencia de grado y no de naturaleza. En la actualidad, lamentamos a menudo la falta de respeto de los *amateurs* del pasado respecto a los originales: no les importaba desparejar los trípticos de los retablos; cortaban sin reparo una tela en varias partes, que trataban después como si fueran obras independientes; e incluso volvían a cortar los bordes de los cuadros para adaptarlos a un nuevo marco o a un nuevo emplazamiento. Ahora bien, ninguno de estos

[30] Véase M. Marvin, "Copying in Roman Sculpture: The Replica Series", *Studies in the History of Art*, 20, 1989, págs. 36-37.

[31] Véase E. Gombrich, *Réflexions sur l'histoire de l'art, op. cit.*, pág. 173.

comportamientos es incompatible con la función estética de las obras, puesto que ésta es una apropiación que las considera desde el punto de vista de su valor de uso (estético) y no desde el del respeto debido a su autor. Lo que motiva nuestra reacción negativa frente a estos comportamientos no es, pues, la pulsión estética, sino una forma de respeto –por otra parte muy respetable– por la obra y, a través de ella, por el artista: en resumen, una actitud que, como muestra François Flahaut, resulta muy similar a la del culto (cristiano) a las reliquias[32]. El culto al original es una forma de fetichismo (sin que este término tenga aquí ninguna connotación negativa): lejos de ser un signo de la autonomía de la función estética, es un indicio de la sustitución de la función estética por una forma específica de amor al arte. En otras palabras: en tanto que motivado por la singularidad irremplazable de la obra, el fetichismo del original es una forma embrionaria del culto a la originalidad; es porque, en tanto que invención singular, la obra se supone inimitable, que el original está investido de un valor inconmensurable con el de sus reiteraciones, copias o imitaciones, que, por la misma razón, sólo pueden ser realidades artísticas disminuidas[33].

B. *La cuestión de la* inventio. Si el original es inimitable es porque lo importante de una obra son, ante todo, los elementos que revelan al individuo que la ha elaborado, esto es, la parte que en ella se supone signo de la invención individual (y siempre singular). Según Geoffrey M. Muller, la idea de una superioridad del original sobre la copia, motivada por una distinción entre la mano del maestro y la del imitador, aparece por primera vez hacia mediados del siglo XVI, en un texto de Enea Vico dedicado a las falsificaciones y copias en el ámbito de la numismática[34].

---

[32] Véase el artículo "L'artiste-créateur et le culte des restes. Un regard anthropologique sur l'art contemporain", en el mismo monográfico de la revista *Communications* en el que apareció el original de este artículo (págs. 15-53).

[33] Como señala Jeffrey M. Muller, de ahí el nexo muy estrecho que el respeto por el original mantiene con el culto al genio: "El valor moral y después económico de la autenticidad fundada sobre la veneración de la antigüedad fue transferido a las obras de los artistas modernos a través del desarrollo del culto al genio individual" (*op. cit.*, pág. 142).

[34] *Ibíd.*, págs. 141-142.

Hacia 1620, en *Considerazioni sulla pittura*, Guilio Mancini aplica la misma jerarquización al ámbito de la práctica pictórica[35]. Al principio, el problema es tratado todavía como una cuestión de hecho: Mancini, por ejemplo, admite que *si* el copista logra crear una obra indiscernible de la que está copiando, la suya no sólo iguala sino que supera en valor al original. Según Vasari, uno de los motivos de la gloria de Andrea del Sarto residía precisamente en una hazaña de este tipo: había logrado pintar una copia del *Retrato del papa León X* de Rafael hasta tal punto indiscernible de la obra de éste que Guilio Romano, que había participado en la ejecución del *Retrato* (era el asistente de Rafael por aquel entonces), estaba seguro de que se trataba del original[36]. Pero la cuestión se convierte rápidamente en un teorema cuya validez se admite de forma apriorística: el imitador *no podrá jamás* igualar al artista al que copia, porque la obra original incluye por definición –esto es, en virtud de su naturaleza– elementos inimitables. En 1649, Abraham Bosse acepta ya la tesis como un artículo de fe: "El copista no dota nunca a su copia de la perfección del original"[37].

Para el problema que nos ocupa aquí, el paso más importante se da cuando la valorización del original es

[35] *Ibíd.*, págs. 142-143.

[36] Según Muller, *ibíd.*, págs. 144-145.

[37] *Ibíd.* pág. 142. Según Paul Pelliot, en la pintura china clásica, por el contrario, del hecho de que las pinturas eran asimiladas a las obras literarias, había cierta equivalencia entre la copia y el original (véase Vandier-Nicolas, *op. cit.*, pág. 22). Por su parte, Carlo Guinzberg ha hecho notar que la tesis de la inimitabilidad del original es un presupuesto cultural y no una fatalidad semiótica (véase "Clues: Morelli, Freud and Sherlock Homes", en U. Eco y Th. A. Sebeok (eds.), *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*, Bloomington, Indiana University Press, 1983, pág. 95 [traducción española en *El signo de los tres*, Barcelona, Lumen, 1989]). Antes que él, Nelson Goodman ya había llamado la atención sobre el hecho de que el estatuto autográfico del arte pictórico (estatuto que legitima la distinción entre original y copia) implicaba una *decisión* en cuanto a los rasgos tenidos por pertinentes en la identidad semiótica de la obra (véase *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990 [1968], págs. 233 y sg. [traducción española en *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Paidós, 2010]). No obstante, el cuestionamiento más radical del culto a la originalidad es sin duda el de Luis Pietro, que ha tratado de mostrar que, desde el punto de vista semiótico, una reproducción técnicamente satisfactoria de una obra pictórica *es* una realización, por tanto, una creación legítima, de esta obra (véase L. J. Pietro, "Le mythe de l'original", en G. Genette (ed.), *Esthétique et Poétique*, París, Seuil, 1992, págs. 132-156).

transferida, de la relación entre una obra individual y sus copias, a las relaciones de las obras entre ellas bajo el vínculo de la imitación estilística: es entonces cuando pasamos plenamente de la valorización del original a la de la originalidad, entendiendo que la originalidad es al mismo tiempo lo que instituye la *inventio* del original en origen (histórico) de la imitación estilística. Aquello que, en el ámbito de la obra individual y sus copias, se concebía como una oposición entre autenticidad e inautenticidad, se transforma entonces, poco a poco, en una oposición entre la invención como origen histórico y la imitación como evolución artística epígona: la obra se valorará en cuanto esté en el origen de una escuela, esto es, de una manera de hacer original, "nueva".

Esta evolución implicaba una redefinición fundamental de la noción antigua de *inventio*. Panofsky ha mostrado que, aplicado a la pintura, este término designaba tradicionalmente la invención de la fábula, invención que era la obra del poeta y que el pintor se limitaba a retomar: así, por ejemplo, Alberti aconseja al pintor tomar prestada la invención de la fábula a los poetas y retóricos[38]. Cierto es que algunos autores del Renacimiento advierten ya contra la imitación estilística, pero lo hacen sólo en nombre de la veracidad de la *mimesis*: si el artista no puede limitarse a imitar a los otros artistas, es porque debe imitar a la naturaleza y porque esta imitación está tergiversada al imitar los pinceles de otros (convicción, recordemos, ya atribuida a Lisipo). En esta misma perspectiva, Leonardo da Vinci advierte contra la imitación de las "maneras de otros"[39]. El rechazo de la imitación estilística es pues, aquí, un corolario de la teoría mimética, es decir, está motivado por la fidelidad con la que conviene copiar la naturaleza, antes que por una promoción de la originalidad como singularidad expresiva.

Es con el Manierismo (hacia finales del siglo XVI) que la *inventio* comienza a designar la singularidad concebi-

[38] E. Panofsky, *op. cit.* pág. 212.

[39] *Traité*, 81, citado por E. Panofsky, *op. cit.*, pág. 211, nota 107.

da como forma subjetiva, no imitada *e* inimitable[40]. En Francia se da el paso definitivo en la época de la Querella de los Antiguos y los Modernos. Para Perrault, por ejemplo, el "saber inventar" se convierte en el criterio decisivo del talento poético; el conocimiento de las reglas, que garantiza una imitación correcta, es contrarrestado por la "fuerza del genio": "A menudo sucede que la obra de aquel que es menos sabio, pero que tiene más genio, es mejor que la obra de aquel que conoce más las reglas de su arte y cuyo genio tiene menos fuerza"[41]. Dicho de otro modo, se comienza a considerar la idea de que pueda haber incompatibilidad entre el hecho de trabajar dentro del marco de reglas de conocimiento técnico instituidas y la elaboración de una gran obra de arte. Los grandes poetas, que poseen un "genio inimitable", son los "grandes originales"[42]: "La idea de hombre excelente y de copista son dos ideas incompatibles"[43]. Esta desvalorización de la imitación artística ha tenido consecuencias importantes para la concepción moderna de la relación del artista con la tradición. Por una parte, ha cortado el vínculo de dependencia secular del arte occidental en relación con los modelos antiguos, vínculo que pasaba precisamente por la imitación estilística. Por otra parte, necesitaba librarse con el tiempo de la idea según la cual la imitación estilística era en sí misma una tarea noble. En resumen, la valorización de la emulación tenía que cederle el paso a la de la invención, basada en la singularidad subjetiva del artista.

C. *La teoría del genio*. La promoción de la *inventio* a expensas de la *imitatio* está directamente ligada a la transformación progresiva de la teoría del genio. Leemos a menudo que esta teoría es propia de la concepción moderna del artista. En realidad, la noción de "genio" es inseparable del pensamiento occidental desde la Antigüedad[44].

---

[40] *Ibíd.*, pág.104.

[41] Ch. Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les artes et les sciences*, reed. por H. R. Jauss, Munich, 1964, tomo III, pág. 154.

[42] *Ibíd.*, tomo I, pág. 88. Citado por J. Schmidt, *op. cit.*, tomo I, pág. 18

[43] *Ibíd.*, pág. 47.

[44] Véase, al respecto, E. Zilsel, *Le Génie. Histoire d'une notion, de l'Antiquité à la Renaissance*, París, Minuit, 1993 [1926].

Pero, según el contexto histórico, ésta adopta estrategias diversas que le dan significaciones muy divergentes, cuyo único punto en común parece ser la idea de que ciertas acciones humanas sobrepasan toda comprensión en términos de aplicación de talentos adquiridos.

Sólo me interesa aquí la figura que la teoría del genio toma tras el Renacimiento. No obstante, hay que recordar que, en su forma más antigua, no es más que una variante entre otras de la idea –que encontramos en culturas muy diversas– según la cual ciertos hombres, bajo ciertas condiciones, pueden acceder a un modo de existencia en el que devienen vehículos, médiums, que invisten, y a través de los cuales actúan, fuerzas o entidades que pertenecen a una realidad suprahumana (espíritus divinos, demonios, ancestros o fuerzas cósmicas). La idea antigua de genio como fuerza de inspiración poética se inscribe aún en este marco, puesto que el genio está considerado como una fuerza que se apodera del poeta: el poeta inspirado no es más que una forma particular de la figura antropológica del mediador o del mago. Evidentemente, este hecho acerca la actividad poética a la función sacerdotal, pero al mismo tiempo somete al poeta a una fuerza exterior. La obra "inspirada" no tiene pues su origen en la interioridad del artista: al contrario, éste se ve desposeído de su identidad subjetiva a fin de ser apto como vehículo de la inspiración.

Podríamos estar tentados de afirmar que esta concepción sobrevive más allá de la Antigüedad. Lo atestiguaría particularmente la permanencia de la imagen tradicional del genio como rayo que toca al poeta: la encontramos, por ejemplo, en el padre Rapin[45] o, mucho más tarde, en Hölderlin. Pero, en realidad, se trata de una metáfora que esconde una teoría en rigor incompatible[46]. Porque lo que caracteriza el desarrollo de la noción de genio desde el Renacimiento es precisamente la transformación progresiva de la concepción de la inspiración: en lugar de ser

[45] Podemos recordar también que, para Marsilio Ficino, la belleza es un rayo que emana de la cara de Dios (véase E. Panofsky, *op. cit.*, págs. 155-157).

[46] Salvo, tal vez, para Hölderlin, en la medida en que el desorden mental que sufría lo ha podido llevar a vivir la idea de flecha (*Pfeil*) que toca al poeta como una verdad literal.

una posesión que sobreviene del exterior (normalmente de un lugar trascendente), será concebida como una fuerza alojada en el interior del alma del artista. Esta transformación se realiza en diferentes fases.

La primera de ellas es la reformulación de la teoría, durante los siglos XVI y XVII, en el contexto de la dicotomía entre el arte y la naturaleza. Esta distinción se concibe también como oposición entre el artificio y lo natural, siendo esto último lo que es absolutamente propio del individuo[47]. Cabe apuntar que la reinterpretación del genio como talento natural no implica en sí misma este paradigma de la singularidad individual. Así, incluso para Du Bos, el "genio" es sólo un término más para describir el hecho de que ciertos hombres tienen talentos innatos: esta característica no implica en sí misma que deban singularizarse los unos de los otros. Además, para Du Bos, el genio no designa una característica específicamente artística: cada ocupación humana tiene sus genios y sus viles obreros. Por último, esta oposición no conlleva todavía para él aquélla entre el oficio mecánico y la creación intuitiva: Du Bos admite incluso que existen pintores, en este caso los flamencos, "dotados de genio para la mecánica de su arte"[48]. Por tanto, ¡dotados de genio para lo que puede ser aprendido! No será, pues, hasta que este talento no adquirido (incluso esta aptitud innata por el aprendizaje de lo que puede ser adquirido) se identifique con el alma misma del artista, esto es, con la interioridad subjetiva como tal, que el genio se convertirá en singularidad pura.

En un segundo momento, la identificación del genio con la singularidad se pone en relación con la desvalorización de la imitación estilística, que ya hemos mencionado. En el marco de la concepción del genio como talento natural, el artista genial era un modelo susceptible de ser imitado por artistas dotados de menor fuerza de invención. Desde luego, el artista no imitaba, pero estaba abocado a ser imitado. Para Lessing todavía es un *Mustergeist*,

---

[47] R. Bray (*Formation de la doctrine classique*, París, Libraire Nizet, 1945, págs. 85-98), da numerosas referencias respecto a la doctrina clásica en este ámbito.

[48] Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, París, ENSB-A, 1993 [1716], pág. 193.

un "espíritu modelo", y, de igual modo, Kant lo define por la "originalidad *modelo* de su talento" ("musterhafte *Originalität seines Talents*")[49]: originalidad, ciertamente, pero originalidad que crea modelos a imitar. En esta interpretación "clásica", la teoría del genio no es en absoluto incompatible con la valorización de la imitación estilística: al contrario, la justifica.

En este caso, sin embargo, Lessing y Kant defienden una posición que es ya "conservadora" para su momento histórico, puesto que, desde mediados de siglo, asistimos a las primeras manifestaciones de una nueva tesis que afirma que el genio no sólo no imita, sino que ni siquiera puede proporcionar materia de imitación. Esta convicción ya estaba latente, sin duda, en la problemática de la oposición entre el original y la copia, y más concretamente en la idea de que el original era inimitable en todo lo relacionado con la invención. Pero lo que es nuevo es que ahora es la obra *como tal* la que deviene inimitable: la distinción entre lo que en una obra procede del talento mecánico y lo que es signo de la invención genial se transforma en una oposición irreconciliable entre la "verdadera" obra de arte, *definida* como invención genial, y las producciones que no tienen derecho a tal título porque provienen del talento mecánico, y especialmente, de esa forma particular de talento mecánico que es la imitación estilística. En otras palabras, la noción de genio definirá a partir de ahora el estatuto mismo de la obra de arte. Ya no se tratará de un término utilizado para subrayar el éxito extraordinario de algunas obras, sino de una determinación de esencia de la obra de arte como tal: será genial o no será.

D. De hecho, si lo que hasta entonces era considerado una dualidad interna de la obra, o una diferencia entre "excelencia artística" y "arte corriente", se transforma en una oposición entre obra y pseudo-obra –oposición que, bajo diferentes formas, continua informando nuestra concepción actual del arte–, es que el mismo estatus de la obra de arte cambia con la sustitución de la teoría mimética por una concepción "expresivista": la obra es una

[49] *Critique de la faculté de juger*, párrafo 46 [el énfasis es de J.-M. Schaeffer].

expresión del yo. Según Mortier, este "cambio radical" en la concepción de la función de las obras se impone definitivamente a partir de 1760: "En lo sucesivo, se espera del arte que sea la expresión fiel –y si es posible integral– de la singularidad de su creador"[50]. Ya en Condillac (en el *Essai sur l'origine des lumières humaines*), la originalidad es la característica del genio no sólo en el sentido de que éste no imita, sino también en el sentido de que *no puede ser imitado,* y esto en virtud precisamente de la originalidad de su alma –de su *carácter*, para retomar el término de Condillac[51]–. Young da indudablemente el paso decisivo cuando, en *Conjectures on Original Composition* (1759), rechaza la imitación operal, y más ampliamente, la imitación estilística, y lo hace en nombre de la singularidad expresiva. Mortier apunta que es en este texto donde asistimos por primera vez a la identificación completa de la originalidad con una *cualidad existencial*, la autenticidad. Al mismo tiempo, la imitación estilística se convierte en un signo de inautenticidad, puesto que aquel que imita no extrae la obra de su propio fondo. No es sorprendente, pues, que Young acabe en una valorización del *distanciamiento*, que convierte en el signo por excelencia de la creatividad: "toda superioridad, toda distinción, se encuentra más allá de los senderos recorridos; la distancia y la desviación son necesarias para alcanzarla"[52]. Imitar a otro artista será considerado, a partir de entonces, como una prueba de la ausencia de talento propio o, como sugerirá Gauguin mediante un paralelismo biológico, de la ausencia de fuerza de engendramiento creador: "Una caricatura de Daumier. Al aire libre, se alinean algunos pintores. El primero copia la naturaleza, el segundo copia al primero, el tercero copia al segundo. Y así sucesivamente. Un bosquejo de un bosquejo de un bosquejo. Y se firma. La naturaleza es menos indulgente: luego de la mula no viene nada"[53].

---

[50] R. Mortier, *op. cit.*, pág. 88.

[51] "[…] un hombre de genio tiene un *carácter* original, es inimitable" [citado por R. Mortier, *ibíd.*, pág. 38; el énfasis es de J.-M. Schaeffer].

[52] Citado por R. Mortier, *ibíd.*, pág. 79.

[53] P. Gauguin, *Avant et Après*, París, La Table Ronde, 1994, págs. 178-179. [Traducido como *Antes y después*, Barcelona, Nortesur, 2012. Esta cita ha sido

De la obra a la creación: el artista como yo divino

Ninguno de los elementos ya analizados, ni siquiera su confluencia en la figura del genio como original inimitable que expresa su propia interioridad[54], son suficientes, sin embargo, para comprender la génesis de la figura del artista tal y como la conocemos hoy. Explican sin duda el aspecto subjetivista del culto a la originalidad, pero no la soberanía absoluta que se le reconoce al artista, es decir, su capacidad de hacer acontecer el arte por una decisión absolutamente libre. Esta soberanía puede llegar incluso a la capacidad de instauración del hecho artístico como tal, según la célebre fórmula duchampiana de Donald Judd: "Si alguien dice que es arte, entonces es arte". En virtud de su soberanía, todo artista puede operar –incluso es llamado a operar– una refundación absolutamente original y singular del hecho artístico en sí mismo, concebido como categoría ontológica específica. A la inversa, el hecho de que alguien pinte o esculpa no garantiza que el resultado de su trabajo pertenezca a la categoría ontológica del arte.

Esta soberanía del artista –y, en particular, su capacidad de instauración del hecho artístico como modo de ser propio– reactiva conceptos que definen la figura del Dios creador en la teología cristiana[55]. Esta reactivación de la teología de la creación fuera de su ámbito originario constituye, a mi parecer, el elemento verdaderamente decisivo del nacimiento de la figura del artista moderno: la divinización de la singularidad subjetiva y la identificación de la autoexpresión de esta subjetividad con una creación-revelación ontológica. He tratado de mostrar en otro lugar[56] que esta figura nace en la época romántica: son los románticos los que realizan esta transferencia de la

---

parcialmente extraída de la traducción de Alberto Blank en *Diario íntimo*, Buenos Aires, Leviatán, 1992, pág. 105]

[54] Toda concepción expresivista del arte no participa del paradigma de expresión de sí que analizo aquí. Véase nota 64.

[55] A este respecto, véase el artículo ya citado de Olivier Boulnois (en el mismo monográfico de *Communications* que el original de este artículo).

[56] J.-M. Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne*, París, Gallimard. 1992. [Traducido como *El arte en la edad moderna: la estética y la filosofía del arte desde el siglo* XVIII *hasta nuestros días*, Caracas, Monte Ávila, 1999]

metafísica teológica al ámbito artístico, haciendo nacer así una teoría especulativa del Arte. Formulada primero por el Romanticismo alemán y reactivada después a lo largo del siglo XIX por la filosofía alemana, esta teoría ha impregnado poco a poco la autorepresentación de las artes –y especialmente de las artes plásticas– en los más diversos países europeos.

El indicio más flagrante de que nuestra concepción actual de la praxis artística es una consecuencia de esta transferencia de la idea de creación divina, lo podemos encontrar en el hecho de que la promoción, a finales del siglo XVIII, del artista como tal (antes que como hombre de arte, esto es, como pintor, poeta o músico, por ejemplo), coincide con el nacimiento de la idea según la cual el arte está llamado a ocupar el lugar de la religión[57]. Si incumbe al arte la misión histórica (o más bien, escatológica) de impulsar la autoencarnación de Dios en el mundo, es porque la Interioridad artística asume las características de la subjetividad divina: es de su propio fondo de donde extrae la obra en la que se expresa. De este modo, la obra sólo tiene legitimidad en tanto expresa a su Creador: de ahí la oposición, prorrogada sin cese, entre la obra de arte "auténtica" y la masa de "productos" que enarbolan su máscara, pero que no pueden acceder a su dignidad

[57] La concepción del artista como figura intramundana que asume las capacidades del Dios creador es, desde luego, anterior al Romanticismo. Panofsky (*op. cit.*, pág. 150) ha demostrado que la idea del artista creando a imagen del Creador supremo es omnipresente en los textos sobre el arte a partir del Renacimiento, especialmente en Leonardo Da Vinci, Durero, Vasari, Bellori o Zuccari. Enfatiza también la inversión que esto supone en relación a la Edad Media: mientras que "la Edad Media solía comparar a Dios con el artista a fin de hacer comprender la naturaleza misma de la creación divina", los tiempos modernos "comparan el artista a Dios, a fin de 'heroizar' la creación artística" (págs. 150-151). No obstante, mientras se mantuviera la teoría mimética de la creación artística y mientras el arte continuara siendo considerado esencialmente como el reino de lo sensible, esta concepción no podía desarrollarse libremente. Esto se desprende fácilmente del texto de Zuccari, *L'Idea de'pittori, scultori ed architetti* (1607): aunque sostiene que el artista puede imitar a Dios en su creación, insiste también en el hecho de que, a la unidad y plenitud de la visión divina, se oponen el carácter disperso y la baja extracción (proviene de los sentidos) de la representación artística humana (Panofsky [*op. cit.*, págs. 109-110] cita el pasaje clave). Únicamente la deslegitimación filosófica de la concepción mimética del arte y su substitución por el modelo del arte como expresión del yo artístico permiten que la idea moderna de la creación se desarrolle plenamente.

porque no son originales, en el sentido de que no proceden del fondo característico de su autor.

En otras palabras, el arte es una "verdadera creación secundaria"[58]: el artista ya no es el artesano-demiurgo que (trans)forma los materiales del mundo; es el creador *ex nihilo* de cuya interioridad estos materiales son simples signos transparentes y arbitrarios. Liberado de los "límites" impuestos a toda práctica ligada a la transmisión de saberes técnicos elaborados a lo largo de generaciones, el artista "genérico" promovido por el Romanticismo aparece como el origen autofundador de su arte –en lo que se opone a los hombres de arte, es decir, al pintor, al escultor, al fotógrafo, al cineasta, etc., que sólo acceden a su arte aceptando que su fundamento se les escapa, puesto que sus gestos están en deuda con la labor de sus predecesores–. De ahí la falta de pertinencia de toda limitación "exterior", ya sean las constricciones de los materiales empleados, de los marcos genéricos establecidos o de las posibles expectativas de un público. Pero de ahí también la idea de una proporcionalidad directa entre la originalidad de la obra –y, por tanto, su valor de expresión subjetiva– y su pretensión de validez universal. Es paradójicamente su originalidad, es decir, su subjetividad radical, la que legitima esta pretensión, puesto que únicamente la subjetividad es a la vez causa de sí misma y de todo lo que exterioriza. Esta soldadura paradójica de la individualidad y de la universalidad cumple una función de legitimación última del carácter extático del arte, que –como la obra de Dios y contrariamente al resto de las actividades humanas– no tiene que negociar su reconocimiento: éste proviene de un imperativo trascendental que está fundamentado en su esencia misma.

No es posible desarrollar, en los límites de este artículo, un análisis histórico de las múltiples manifestaciones de esta concepción del artista-creador en la autorrepresentación del arte del siglo XX. Así pues, me ceñiré al análisis de dos artistas que presentan la doble ventaja de formularla de modo particularmente explícito, y de ser

[58] J.-A. Castagnary, "Philosophie du Salon de 1857", en *La Promenade du critique influent*, París, Hazan, 1990, pág. 64.

los autores de obras que están a mil leguas de la mayoría de las manifestaciones que he enumerado anteriormente.

Sin duda, es Paul Klee quien ha expresado con mayor fuerza la idea del hacer artístico como creación casi divina y de la obra como aquello que alcanza las "realidades últimas"[59]. Su concepción del arte retoma explícitamente la teoría romántica del símbolo artístico: "El arte a imagen de la creación. Es un símbolo, tanto como el mundo terrestre es un símbolo del cosmos"[60]. O también: "El artista crea [....] obras, hechas a imagen de la obra de Dios"[61]. Pero si el artista crea a la manera de Dios, esto significa también que su acto creador está absolutamente libre de toda predeterminación. Se trata, pues, de un acto originario en el sentido teológico del término:

> Conforme al principio de que "la obra se relaciona con su ley inherente como la Creación con el creador", la obra crea de acuerdo con su propia manera a partir de leyes generales, universales. Pero no es la regla misma, no es universal por anticipado. La obra no es la ley; está por encima de la ley [...]. El arte como emisión de fenómenos, proyección del caudal original supradimensional, símbolo de la Creación. Clarividencia. Misterio[62].

De este modo, cuando trata de dar una explicación al hecho artístico, Klee se refiere naturalmente al Génesis, dentro de un desplazamiento significativo de la obra creada hacia la creación como proceso: "El relato bíblico del Génesis ofrece una bonísima parábola del movimiento, con lo que la Creación viene a recibir una dimensión *histórica*. También la obra es, antes que nada, génesis; jamás se la capta como mero producto"[63]. En efecto, "tampoco

[59] P. Klee, *Théorie de l'arte moderne*, París, Denoël-Gonthier, 1973, pág. 42: "El arte juega, sin sospecharlo, con las realidades últimas, y no obstante las alcanza efectivamente. Así como un niño nos imita en su juego, así también nosotros imitamos en el juego del arte a las fuerzas que han creado y siguen creando el mundo". [La traducción es de Hugo Acevedo, extraída de *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Caldén, sin fecha, pág. 64]

[60] *Ibíd.*, pág. 40. [Pág. 63 de la traducción]

[61] *Ibíd.*, pág. 46 ("Caminos en el estudio de la naturaleza", 1923). [Pág. 71 de la traducción]

[62] *Ibíd.*, pág. 54. [Pág. 82 de la traducción]

[63] *Ibíd.*, págs. 37-38. [Pág. 59 de la traducción]

Dios se preocupa mayormente por los estadios fortuitamente actuales"[64]. Hay que descubrir, pues, "bajo la cobertura de la obra", la creación que "vive, en su condición de génesis, bajo la superficie visible"[65]: se trata de "remontarse del Modelo a la Matriz"[66]. Ahora bien, la matriz última no es otra que el yo del artista concebido bajo el modelo del yo divino: en 1911, en su diario, Klee señala cómo ha pasado de un yo egocéntrico a un yo divino, y en su "Credo del creador" (1920) afirma que a través del acto creativo el artista puede "por un momento creerse Dios"[67]. O, como dice a propósito de Franz Marc (en un bonito texto escrito tras la desaparición trágica de su amigo), el verdadero artista ocupa "un punto original de creación"[68] en el que las posibilidades artísticas son ilimitadas, punto original que él denomina el "punto gris" y que corresponde al "lugar de la cosmogénesis"[69].

Klee fue un artista eminentemente secreto. Con la excepción de su período docente en la Bauhaus, no se preocupó demasiado por convertirse en predicador de una concepción del arte que él vivía como una convicción íntima: así, sus textos apenas se plantean la cuestión de la relación con el público que implica tal concepción de la creación. Es Kandinsky, más comprometido con la visión escatológica de una salvación *colectiva* mediante el arte, quien desarrolla más claramente las consecuencias de la concepción del artista-creador divino en cuanto a la vida social del arte. Como Klee, el pintor ruso da por supuesto que "la génesis de una obra es de carácter cósmico"[70], como piensa también que la obra es autoexpresión de un yo artístico que participa en un orden de realidad diferen-

[64] *Ibíd.*, pág.162. [Pág. 107 de la traducción]

[65] *Ibíd.*, pág. 62. [Págs. 92-93 de la traducción]

[66] *Ibíd.*, pág. 30 ("Acerca del arte moderno"). [Pág. 50 de la traducción]

[67] *Ibíd.*, págs. 37-38. [Pág. 65 de la traducción]

[68] *Ibíd.*, pág. 162 (*Tagebücher*, págs. 352-353). [Pág. 107 de la traducción]

[69] *Ibíd.*, pág. 56. [Págs. 84-85 de la traducción]

[70] W. Kandinsky, "Conférence de Cologne", en *Regards sur le passé*, París, Hermann, 1974 [1914], pág. 202. [Traducido por Caterina Molina en *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Barcelona, Paidós, 1996, pág. 52. También está incluido en *El jinete azul*, Barcelona, Paidós, 1989]

te al de los profanos[71]. Sin embargo, sus textos permiten comprender mejor que los del artista suizo las consecuencias concretas que se derivan del principio según el cual la fuente de toda belleza y la única justificación de toda forma artística[72] es "la necesidad interior" o incluso el "deseo interior"[73]. En primer lugar, la historia de las artes no puede obedecer más que a una motivación puramente in-

---

[71] La concepción según la cual las obras de arte son exteriorizaciones que expresan estados mentales afectivos o intelectuales debe distinguirse, pues, de la doctrina de la creación artística como expresión del yo del artista. Así, cuando en 1411 Manuel Chrysoloras señala que "en las imágenes no admiramos la belleza de los cuerpos sino la del alma de su autor", defiende una concepción expresivista del arte, pero ésta no tiene nada que ver con la concepción moderna (romántica y postromántica), según la cual la obra de arte está autofundada por y en la interioridad del artista: la tesis de Chrysoloras significa simplemente que el fundamento de la belleza artística no reside en los objetos imitados sino en el gesto del artista y, por tanto, en la riqueza de su espíritu. Además, toda concepción expresivista del arte formulada en la época moderna no participa inevitablemente del paradigma de la expresión de sí tal y como es definido aquí. Un caso interesante es el de August Macke. Si bien formaba parte del Blaue Reiter, la concepción de la expresividad artística que defiende en *L'Almanach* es mucho menos mística que la de Kandinsky (en lo que esto respecta, véase más adelante). Él afirma: "El hombre exterioriza su vida mediante formas. Toda forma artística es la exteriorización de su vida interior. El exterior de la forma artística *es* su forma interior. Toda forma artística verdadera nace de vivas relaciones recíprocas del hombre con la materialidad factual de las formas de la naturaleza, de las formas del arte. El perfume de una flor, los saltos felices del perro, de la bailarina, el uso de joyas, el templo, el cuadro, el estilo, la vida de un pueblo, de una época" ("Les masques", en *L'Almanach du Blaue Reiter*, presentación y notas de Klaus Lankheit, París, Klincksieck, 1981, pág. 114. [Existe traducción española con el título de *El jinete azul, op. cit.*]). La idea según la cual la expresividad nace de la *interacción* entre el hombre y el mundo, igual que su interpretación en términos antropológicos más que en términos de excepción artística, se opone en todo a la concepción de la expresión de sí defendida por Kandinsky o Klee: para Kandinsky, la creación no es interacción, sino autofundación de la interioridad por la interioridad.

[72] "Sur la question de la forme" (1912), *ibíd.*, pág. 149.

[73] En *L'Almanach du Blaue Reiter* estas dos nociones se repiten incesantemente, no sólo en Kandinsky sino también en otros colaboradores. En "De l'anarchie dans la musique", Th. Von Hartman escribe que "la correspondencia de los medios de expresión con la necesidad interior es la esencia de la belleza de una obra": elogia a "los anarquistas musicales de nuestra época, esto es, los compositores que, expresando su 'yo' artístico, no conocen límites exteriores y sólo obedecen a su voz interior" (*L'Almanach du Blauer Reiter, op. cit.*, pág. 149). Schönberg defiende la idea de que, si el retrato pictórico actúa sobre nosotros, "no es porque, como creían los impresionistas, un hombre real, es decir, el hombre que está aparentemente representado, se nos dirigiría: el hombre que se dirige a nosotros es el artista que está aquí expresado y al cual el retrato debe parecerse a un nivel de realidad superior" ("La relation avec le texte" [1912], *ibíd.*, pág. 135).

terna, puesto que es la expresión de las figuras sucesivas de esta necesidad interior la que es "capaz de derribar a cada instante todas las reglas y fronteras conocidas"[74]. Esta concepción resume la célebre tesis que formula en "Sobre la cuestión de la forma": "Todo está permitido"[75]. En la medida en que la única justificación del arte reside en esta función expresiva, la apreciación estética carece evidentemente de la menor pertinencia para la evaluación de las obras y de los movimientos artísticos: "La forma puede [...] producir un efecto agradable o desagradable, dar una impresión bella o fea, armónica o discordante, delicada o tosca, refinada u ordinaria, etc. Y, sin embargo, no debe ser aceptada o rechazada ni por cualidades consideradas positivas ni por cualidades experimentadas como negativas"[76]. El único punto de vista justificado que se puede sostener sobre una obra es el del artista, de modo que el público "puede y debe seguir al artista":

> El profano, en particular, no debería aproximarse a una obra preguntándose qué es lo que el artista *no ha hecho*; en otras palabras, no debería plantearse esta cuestión: "¿Cómo es que el artista se permite olvidar mis deseos?". Debería, al contrario, preguntarse lo que el artista *ha hecho*, plantearse esta cuestión: "¿Qué deseo interior *personal* ha expresado el artista en esta obra?"[77].

En otras palabras, lo único que importa es la capacidad de autoexpresión del artista: en cuanto al receptor, su tarea consiste en tomar nota de esta voluntad y de lo que de ella se deduce. El pintor americano Cyfford Still hará suya esta concepción algunas décadas más tarde con una fórmula lapidaria: "La exigencia de que haya comunicación es a la vez presuntuosa e impertinente"[78].

Lo que es sorprendente en esta concepción no es tanto que Kandinsky reduzca la actividad artística a la expresión

---

[74] "Regards sur le passé" (1913-1918), *ibíd.*, pág. 117. [Existe traducción española en *Mirada retrospectiva y otros textos*, Buenos Aires, Emecé, 2002]

[75] *Ibíd.*, pág. 151.

[76] *Ibíd.*, pág. 148.

[77] *Ibíd.*, pág. 164.

[78] Citado por Ch. Harrison, "Abstract Expressionism", en N. Stangos (ed.), *Concepts of Modern Art*, Londres, Thames and Hudson, 1981, pág. 189.

de la necesidad interior del artista: después de todo, se puede admitir que la actividad artística pueda convertirse en su propia finalidad, si se concibe, por ejemplo, como un ejercicio espiritual (como en algunas prácticas pictóricas orientales). No obstante, lo que puede parecer paradójico es que, al mismo tiempo, esta autoexpresión aspira a una validez universal, esto es, a una aquiescencia universal del público, que "debe seguir" al artista. ¿Por qué la autoexpresión del artista debería interesar a alguien más que a sí mismo? Es aquí donde interviene la tesis según la cual esta autoexpresividad es al mismo tiempo "cosmogénesis", es decir, un acto de creación divina que hace advenir un "mundo": este mundo exige ser reconocido porque su fuente no es una subjetividad empírica sino un yo casi divino que se sitúa en el punto de origen del que procede *toda* realidad. La exaltación del sujeto creador es, pues, al mismo tiempo, una exaltación de la obra. Ambos términos remiten incesantemente el uno al otro, lo que plantea la cuestión de saber si la validez universal de la obra le es intrínseca o si sólo existe en tanto que huella del proceso creador. Es interesante señalar que esta cuestión del lugar del valor (en el creador o en la obra creada) coincide con un problema clásico de la teología de la creación. ¿Ha creado Dios el mundo para que cante la propia gloria del Creador ("Sea la gloria de Jehová para siempre; Alégrese Jehová en sus obras"[79]) o en vistas al mundo en sí? Y por lo tanto: ¿es la obra divina intrínsecamente buena o únicamente porque es la huella del acto divino[80]?

---

[79] Salmo CIV, 31.

[80] Nathalie Heinich muestra que el discurso moderno y contemporáneo sobre el arte oscila entre dos regímenes de valoración que se reparten entre los mismos polos: el "régimen personalista", en el que la obra no vale sino como trazo del artista, y el "régimen operalista", en el que el acento se desplaza a la obra en tanto que objetivación del valor artístico (véase "Entre oeuvre et personne. L'amour de l'art en régime de singularité", en el mismo número de la revista *Communications* en el que apareció este artículo, págs. 153-171). Cabe señalar que los *dos* regímenes sitúan la cuestión en la misma problemática: la de la exteriorización soberana de una interioridad subjetiva. Sólo se oponen a la hora de determinar si, en el marco de este proceso, el valor puede ser desplazado de la persona artística a la obra o si ésta última no es más que el indicio que nos permite acceder al valor del creador. Últimamente, el artista es siempre más importante que la obra: en tanto origen de su valor, constituye su fundamento ontológico.

Soberanía absoluta del acto creador expresando la necesidad interior del artista; preeminencia de este acto sobre la obra resultante, que sólo vale en tanto es su huella; originalidad radical de la obra en cuanto sólo puede estar fundada en la singularidad de la interioridad artística que expresa; paradójica universalidad de esta misma obra en tanto la interioridad que expresa es la de un yo divino que tiene el estatus de "un punto de origen cósmico" (Klee); rechazo de toda relación de diálogo entre el artista y el público...: tanto en Kandinsky como en Klee se encuentran todos los elementos que constituyen el fondo común de nuestra concepción actual del artista y de su obra. Con una diferencia: ambos pintores fueron espíritus profundamente religiosos, en el sentido más literal del término. Así, sus textos tienen la ventaja de formular en términos directamente teológicos lo que los artistas y críticos actuales que suscriben el mismo credo trasladan a un vocabulario generalmente menos marcado por la terminología religiosa, pero que, ya sea bajo la forma de una psicología del artista (como en el expresionismo abstracto), de una filosofía del arte (en el caso del arte conceptual), o incluso de una doctrina cínica (como en Duchamp y sus descendientes, como por ejemplo Rauschenberg y su célebre telegrama enunciando: "Esto es un retrato de Iris Clert si lo digo yo"[81]), se inscriben en la misma constelación. Evidentemente, todas estas variaciones complejas e históricamente inestables de la figura del artista contemporáneo precisarían análisis pormenorizados y matizados que no pueden emprenderse aquí.

Para concluir, permítanme llamar la atención sobre una forma más inquietante de la ideología del artista-creador, nacida de su reinterpretación como voluntad de poder y de su exportación del ámbito artístico al campo de la política. La idea de que se debe pensar a los "grandes individuos" y, particularmente, a los grandes políticos, bajo el modelo del artista se encuentra ya en Nietzsche, cuya filo-

[81] La postura cínica adoptada en esta obra y en algunas otras de la misma índole (como *Erased De Kooning*) no impide que este mismo artista sea el autor de una obra pictórica que me parece destacable, como por ejemplo los espléndidos *XXXIV Drawings for Dante's "Inferno"*.

sofía –no hay que olvidarlo– fecundó tanto a las vanguardias artísticas como a los ideólogos del nazismo. Para "recuperar" la concepción nietzscheana, a los nazis les bastó con reinterpretarla en término étnicos. Ahora bien, en su estudio ejemplar consagrado al culto del genio, Jochen Schmidt ha mostrado cómo, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, asistimos precisamente al nacimiento de una variante etnicista de este culto, por una filiación que, partiendo de los ideólogos racistas del imperialismo (Gobineau, Vacher de Lapouge, Spengler, etc.), desembocará directamente en los ideólogos del nazismo (Chamberlain, Alfred Rosenberg, Goebbels y Hitler), pasando por ciertos escritores conservadores, como Ernst Jünger o Gottfried Benn. La síntesis de consecuencias más graves de la voluntad de poder nietzscheana y de la variante racista de la teoría del genio la realiza la dicotomía nazi entre el Ario (preferentemente alemán) y el Judío. Esta síntesis reactiva todos los lugares comunes de esta teoría, como, por ejemplo, la oposición entre creación e imitación, o incluso entre genio y entendimiento: únicamente la "raza" alemana es creadora y productora de genios, mientras que la "raza" judía sólo es imitativa[82]. Obviamente, el genio de la "raza" alemana se condensa en el genio individual del *Führer,* cuya individualidad actualiza al mismo tiempo las potencialidades universales de su etnia. Así, el Führer se sirve de su pueblo para hacer obra, igual que el artista utiliza sus materiales. En su novela *Michael* (1930), Goebbels escribe lo siguiente: "El hombre de Estado es también un artista", y añade: "La relación entre el Führer y las masas no es un problema, como tampoco lo es la relación entre el pintor y sus colores". Del mismo modo que el pintor "usa" sus pigmentos, el genio político usa el material humano: "los genios consumen [*verbrauchen*] material humano. Así son las cosas"[83]. Es todavía la concepción moderna del artista-creador la que llevará al mismo Goebbels a declarar más tarde a propósito de su maestro Hitler –quien por aquel entonces estaba arrasando Europa y preparando la

---

[82] Schmidt analiza especialmente la función de esta oposición en el *Mein Kampf* de Hitler (*op. cit.*, págs. 227-232).

[83] *Ibíd.*, págs. 207 y 209.

solución final de la "cuestión judía"–: "Vivimos el mayor milagro que pueda existir en la historia: un genio erige un nuevo mundo"[84].

Si recuerdo estos hechos no es para sugerir que se deba interpretar la recuperación de la ideología del genio por los teóricos del racismo, o la confiscación de la figura del artista-creador divino por el nazismo, como signos de una connivencia entre la concepción artística que he analizado aquí y el pensamiento totalitario (lo que sería, por otra parte, una asociación absurda, dada la actitud de los nazis respecto al arte vanguardista). No obstante, tal vez deberíamos tratar de comprender cómo fue posible que los ideólogos nazis, buscando exaltar su racismo (y, por ende, su antiigualitarismo y su antidemocracia), se volvieran hacia las figuras del genio y del artista creador. ¿No será porque, a fin de cuentas, el arte no ha sido nunca sino el objeto aparente de esta teoría y que ésta, en el fondo, es ante todo una visión general del mundo y del hombre? Lo que nos instaría a reformular la cuestión: ¿qué nos enseña sobre nosotros mismos el hecho de que hayamos llegado a interpretar una actividad humana fuente de innumerables bienes –y esto hasta hoy– en el marco de una representación colectiva que ha podido ser reciclada con una facilidad tan desconcertante por un pensamiento que ha sido fuente de innumerables males?

[84] *Ibíd.*, pág. 209.

EL GENIO Y EL *COPYRIGHT*: CONDICIONES ECONÓMICAS Y LEGALES DEL SURGIMIENTO DEL "AUTOR"*

MARTHA WOODMANSEE
Case Western Reserve University

libro, *o numerosas hojas de papel blanco que han sido cosidas juntas de tal manera que puedan llenarse de escritura; o un instrumento altamente útil y conveniente hecho de hojas impresas ligadas, según el caso, en cartón, papel, pergamino, piel, etc., que presenta la verdad a otro de tal forma que puede ser cómodamente leída y reconocida. Mucha gente trabaja en esta mercancía antes de que esté acabada y se convierta en un libro propiamente. El estudioso y el escritor, el fabricante de papel, el fundidor de tipos, el tipógrafo y el impresor, el revisor, el editor, el encuadernador, e incluso a veces el dorador, el orfebre, etc. Así, son muchas las bocas que se alimentan de esta rama de manufacturación.*
Allgemeines Oeconomisches Lexicon[1]

En el uso contemporáneo, un autor es un individuo que es el único responsable –y por lo tanto, el merecedor exclusivo de crédito– de la producción de una obra singular. Aunque la validez de este concepto ha sido cuestionada por estructuralistas y postestructuralistas, que no lo consideran más que una ficción socialmente conveniente para los códigos y convenciones lingüísticas que hacen po-

* Este artículo se publicó originalmente con el título "The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the 'Author'" (*Eighteenth-Century Studies*, vol. 17, 4, 1984, págs. 425-448), como parte de un número especial titulado "The Printed Word in the Eighteenth Century". Lo traducimos con autorización de la autora y de la Johns Hopkins University Press, que conserva los derechos de reproducción. Traducción de Michelle Gama Leyva, en colaboración con Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés. Las traducciones de citas son nuestras, excepto que se indique lo contrario en nota al pie. [N. de las E.]

Quiero expresar mi gratitud al Centro Nacional de Humanidades por su generoso apoyo en la investigación para este artículo y a M. H. Abrams, Gerald Groff, Helmut Kreuzer y Udo Strutynski por sus útiles comentarios y sugerencias.

[1] G. H. Zinck, *Allgemeines Oeconomisches Lexicon*, tercera edición, Leipzig, 1753, col. 442.

sible un texto, su génesis ha recibido relativamente poca atención, a pesar de la observación de Michel Foucault según la cual "[valdría la pena analizar] cómo se individualizó el autor en una cultura como la nuestra, qué estatuto se le dio, a partir de qué momento, por ejemplo, empezaron a hacerse investigaciones de autenticidad y de atribución, en qué sistema de valorización quedó atrapado, en qué momento se comenzó a contar la vida ya no de los héroes sino de los autores, cómo se instauró esa categoría fundamental de la crítica 'el hombre-y-la obra'"[2]. Las preguntas de Foucault van a la raíz del problema que me concierne en este ensayo.

Desde mi punto de vista, el "autor" en su sentido moderno es una invención relativamente reciente. Específicamente, es el producto del ascenso en el siglo XVIII de un nuevo grupo de individuos: escritores que buscaron ganarse el sustento con la venta de sus escritos al nuevo público lector, en rápida expansión. En Alemania, este nuevo grupo de individuos se encontró sin ninguna de las protecciones para su trabajo que hoy están codificadas en las leyes de derechos de autor. Como respuesta a este problema, y en un esfuerzo por establecer la viabilidad económica de vivir de la pluma, estos escritores se embarcaron en la redefinición de la naturaleza de la escritura. Sus reflexiones sobre este tema son las que, en líneas generales, dieron al concepto de autoría su forma moderna[3].

En el Renacimiento, y en la herencia del Renacimiento en la primera mitad del siglo XVIII, el "autor" era un inestable matrimonio de dos conceptos distintos. Ante todo, era un artesano; esto es, el dueño de un conjunto de reglas, preservadas y legadas a él en retóricas y poéticas, para manipular materiales tradicionales con el fin de alcanzar los efectos prescritos por la audiencia cultivada de la corte, a la que debía su subsistencia y su estatus. Sin

---

[2] "What Is an Author?", en J. Harari (ed.), *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, Ithaca, Cornell University Press, 1979, pág. 41. [Traducido en *¿Qué es un autor?*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, La Letra ediciones, 1990, pág. 12]

[3] *Cf.* Las reflexiones de Jacques Derrida sobre la conexión entre derechos de autor y autoría en "Limited Inc abc...", *Glyph*, 2, 1978, págs. 162-251.

embargo, había esos raros momentos en la literatura a los cuales este concepto parecía no hacer justicia. Cuando un escritor conseguía superar los requisitos de la ocasión para alcanzar algo más alto, parecía estar implicado en ello mucho más que la artesanía. Para explicar tales momentos fue introducido un nuevo concepto: se decía que el escritor estaba inspirado –por alguna musa, o incluso por Dios–. Estas dos concepciones del escritor –la de artesano y la de inspirado– podrían parecer incompatibles; sin embargo, coexistieron, frecuentemente entre las cubiertas de un solo tratado, hasta bien entrado el siglo XVIII.

Es muy significativo que en ninguna de estas concepciones el escritor sea considerado distintiva y personalmente responsable de su creación. Ya sea como artesano o como inspirado, el escritor del Renacimiento y del período neoclásico es siempre un vehículo o un instrumento: visto como artesano, es un hábil manipulador de estrategias predefinidas para alcanzar objetivos dictados por su audiencia; visto como inspirado, es igualmente el sujeto de fuerzas independientes, ya que los momentos inspirados en su obra –en los que ésta es más innovadora y excelente– no son la realización exclusiva del escritor, como sí lo son sus aspectos más rutinarios, sino que pueden atribuirse a una agencia externa y superior –si no a una musa, entonces al dictado divino–[4].

Los teóricos del siglo XVIII se alejaron de este modelo compuesto de escritura de dos maneras significativas. Minimizaron el elemento artesanal (en algunas ocasiones, simplemente lo descartaron) en favor de la inspiración, e internalizaron su fuente. Esto es, la inspiración comenzó a ser vista no como emanación de lo exterior o de lo superior, sino del interior del mismo escritor. La "inspiración" comenzó a ser explicada en términos de *genio original*, con la consecuencia de que la obra inspirada se convirtió, pe-

[4] Por supuesto, no todo escritor que invocaba las musas lo hacía con la pasión y convicción de Milton, por ejemplo. Lo importante, en el presente contexto, es que los escritores continuaron empleando la convención de atribuir la energía creativa de un poema a una fuerza externa durante todo el Renacimiento y hasta el siglo XVIII.

culiar y distintivamente, en el producto –y en la propiedad– del escritor[5].

Este esbozo del desarrollo del concepto de escritor desde el Renacimiento (que sin lugar a dudas he simplificado), puede ser ilustrado por dos afirmaciones: la primera hecha por Alexander Pope (1688-1744) en los inicios de este desarrollo; y la segunda, por William Wordsworth (1770-1850), que habla desde el final del mismo. Como el primer poeta inglés importante en alcanzar riqueza y estatus sin la ayuda del mecenazgo sino solamente con la venta de sus escritos, Pope todavía profesa la visión renacentista del escritor como, ante todo, un artesano, cuya tarea consiste en utilizar las herramientas de su oficio para fines culturalmente determinados. En un conocido pasaje de su *Ensayo sobre la crítica* (1711), Pope sostiene que la función del poeta no es inventar novedades, sino expresar de forma fresca verdades consagradas por la tradición:

> El verdadero ingenio se viste innatamente de ventaja;
> Lo que a menudo se pensó, pero nunca se expresó tan bien;
> Algo cuya verdad encontramos convincente al verla,
> Que nos devuelve la imagen de nuestra mente[6].

Sin embargo, Pope también incorpora en el *Ensayo* otra visión del escritor aparentemente anómala, como su-

---

[5] Esto está cuidadosamente documentado en la entrada de Johann Georg Sulzer para "Dichter" (Poeta) en su diccionario de términos estéticos en cuatro volúmenes, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, editado por primera vez en 1771-1774. Tras citar favorablemente la voluntad de Horacio de extender el término honorífico "poeta" sólo al escritor "ingenium cui sit, cui mens divinor atque os magna sonaturum", Sulzer observa que en ocasiones "la poesía, el lenguaje habitual del poeta, contiene algo tan extraordinario y entusiasta que era llamado el lenguaje de los dioses –razón por la cual debe tener una causa extraordinaria que indudablemente debe ser buscada en el genio y carácter del poeta" (Frankfurt y Leipzig, 1798, I, 659). [En su traducción del *Arte poética* de Horacio de 1777, Tomás de Iriarte traduce así los versos citados: "al que lograre un númen [*sic*], un talento/ más divino que humano, y voz que cante/ poesías grandiosas y sublimes"]

[6] "An Essay on Criticism", en H. Adams (ed.), *Critical Theory since Plato*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1971, pág. 281, versos 297-300. [El texto original dice así: "True wit is nature to advantage dressed;/ What oft' was thought, but ne'er so well expressed;/ Something, whose truth convinced at sight we find,/ That gives us back the image of our mind". Citamos según la traducción de este fragmento incluida en R. Nash, "El negocio de la literatura", *Trama y Texturas*, 21, 2013, pág. 78. Existe una traducción de *Ensayo sobre la Crítica* realizada por Graciliano Alfonso Naranjo en 1840]

jeto a “la felicidad a la vez que [a]l cuidado”, esto es, capaz de alcanzar algo que nunca había sido alcanzado antes. El poeta sólo puede lograrlo transgrediendo las leyes de su oficio:

> Algunas bellezas ningún precepto puede definirlas,
> porque hay la felicidad a la vez que el cuidado.
> La música se asemeja a la poesía; en ambas
> hay gracias inefables que ningún método enseña,
> y que únicamente la mano de un maestro puede alcanzar.
> Si, donde las reglas no se extienden lo suficiente
> (ya que las reglas fueron hechas para promover su final),
> alguna afortunada licencia logra contestar de lleno
> la meta propuesta, esa licencia es entonces regla.
> Así Pegaso, un camino más corto puede tomar,
> y desviarse osadamente del camino común.
> Grandes ingenios pueden a veces ofender gloriosamente,
> y alcanzar defectos que los verdaderos críticos no osan enmendar;
> de ataduras vulgares parten con desorden valiente,
> y arrebatan una gracia fuera del alcance del arte[7].

Tales momentos de inspiración, en los que el poeta arrebata una gracia fuera del alcance de las reglas y estrategias poéticas que domina como maestro de un oficio, son todavía una excepción para Pope. Sin embargo, desde los márgenes de la teoría donde residen en el *Ensayo* a comienzos de siglo, estos momentos de inspiración se mueven, con el tiempo, hacia el centro de la reflexión sobre la naturaleza de la escritura. Y en la medida en que éstos son atribuidos, cada vez más, al propio genio del escritor, lo transforman en un individuo único, único responsable de un producto único. Esto es, de (mero) vehículo de verdades decretadas previamente –ya sea por un acuerdo humano universal o por alguna agencia superior–, el *escritor* se

[7] *Ibíd.*, págs. 279-280, versos 141-155. [Reproducimos el texto original: “Some beauties yet no precept can declare,/ For there’s a happiness as well as care./ Music resembles poetry; in each/ Are nameless graces which no methods teach,/ And which a master hand alone can reach./ If, where the rules not far enough extend,/ (Since rules were made but to promote their end)/ Some lucky license answer to the full/ Th’intent proposed, that license is a rule./ Thus Pegasus, a nearer way to take,/ May boldly deviate from the common track./ Great wits sometimes may gloriously offend,/ And rise to faults true critics dare not mend;/ From vulgar bounds with brave disorder part,/ And snatch a grace beyond the reach of art”]

convierte en *autor* (del latín. *auctor*, *originador*, fundador, creador).

Es como un escritor tal que Wordsworth se percibe a sí mismo. Hablando de la "hostilidad incesante" con la que las *Baladas líricas* fueron recibidas por la crítica, Wordsworth afirma que "si hay una conclusión" que "se nos impone" a partir de su decepcionante recepción, es "que cada Autor, en la medida en que es grande y al mismo tiempo *original*, ha tenido la tarea de *crear* el gusto por el cual debe ser disfrutado"[8]. Puesto que su audiencia inmediata es inevitablemente afín a los productos del pasado, el gran escritor que produce algo original está condenado a ser incomprendido. Por tanto, según Wordsworth, "si cada gran Poeta [...], en el más alto ejercicio de su genio, antes de poder ser disfrutado en profundidad, tiene que provocar y comunicar *poder*", esto es, capacitar a sus lectores para que comprendan su nueva obra, entonces "este servicio, en un grado todavía mayor, recae sobre un Escritor original, en su primera aparición en el mundo":

> De genio, la única prueba es el acto de hacer bien lo que vale la pena que sea hecho, y lo que nunca fue hecho antes: de genio, en las bellas artes, el único signo infalible es la ampliación de la esfera de la sensibilidad humana, por el deleite, honor y beneficio de la naturaleza humana. El genio es la introducción de un nuevo elemento en el universo intelectual: o, si esto no está permitido, es la aplicación de poderes a objetos en los cuales no habían sido ejercidos, o su empleo de tal manera que produzcan efectos hasta el momento desconocidos[9].

Para Wordsworth, en 1815, el genio es alguien que hace algo totalmente nuevo, sin precedentes o, en la formulación radical que él prefiere, que produce algo que nunca había existido antes.

La concepción de la escritura a la que Wordsworth da expresión había sido delineada medio siglo antes en un ensayo de Edward Young, *Conjeturas sobre la composición original* [*Conjectures on Original Composition*]. Young aboga por la originalidad en lugar del énfasis reinante en el

---

[8] "Essay, Supplementary to the Preface" en P. M. Zall (ed.), *Literary Criticism of William Wordsworth*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1966, pág. 182.

[9] *Ibíd.*, pág. 184.

control de reglas extrapoladas de la literatura clásica, y localiza la fuente de esta cualidad esencial en el propio genio del poeta. Su ensayo despertó relativamente poca atención en Inglaterra; pero en Alemania, donde apareció en dos traducciones diferentes en los dos años subsiguientes a su publicación en 1759, tuvo un profundo impacto. Teóricos alemanes, desde Herder y Goethe hasta Kant y Fichte, elaboraron las ideas esbozadas por Young y las desplazaron desde la periferia al mismo centro de la teoría de las artes.

Una de las razones de esta evolución, sugeriría yo, es que las ideas de Young respondían a una necesidad apremiante de los escritores en Alemania: la de establecer la propiedad de los productos de su trabajo para justificar el reconocimiento legal de esta propiedad en la forma de una ley de derechos de autor[10]. La relevancia de sus ideas para esta empresa ya había sido sugerida por el mismo Young cuando exigía al escritor:

> no deje que los grandes ejemplos, o autoridades, intimiden su razón hasta tan gran retraimiento de sí mismo: reverénciese a sí mismo, hasta preferir el crecimiento nativo de su propia mente a la más rica importación del exterior; tales riquezas prestadas nos hacen pobres. El hombre que así se reverencia a sí mismo, pronto encontrará la reverencia del mundo que lo seguirá. Sus obras se erigirán con distinción, y únicamente él será el propietario; esta propiedad por sí misma puede conferir el noble título de autor; esto es, de aquel que (para hablar con precisión) piensa y compone; mientras que otros invasores de la imprenta, por más voluminosos e ilustrados (con el respeto que merecen), sólo leen y escriben[11].

Aquí, entre las analogías orgánicas de la creatividad genial que han hecho de este ensayo un monumento en la historia de la crítica, Young destaca cuestiones de propiedad: convierte la propiedad del escritor respecto a su obra en la condición necesaria, e incluso suficiente, para

[10] Otras importantes razones de la peculiar receptividad de los pensadores alemanes respecto a las ideas de Young son analizadas en M. H. Abrams, *The mirror and the lamp*, Oxford, Oxford University Press, 1953, págs. 201 y sg. [Hay traducción en *El espejo y la lámpara*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1982]

[11] E. Young, *Conjectures on Original Composition in a letter to the author of Sir Charles Grandison*, en E. D. Jones (ed.), *English Critical Essays. Sixteenth, Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Londres, Oxford University Press, 1975, pág. 289.

ganarse el honorífico título de "autor", y supedita tal propiedad a la originalidad de la obra.

*

El escritor profesional surgió considerablemente más tarde en Alemania que en Francia e Inglaterra. Ya hacía mucho tiempo que Pope había escrito su camino hacia la fama y la fortuna en Inglaterra, cuando en Alemania los escritores apenas empezaban a intentar vivir de las ventas de sus escritos[12]. La generación de Lessing (1729-1781) fue la primera en intentarlo, aunque con poco éxito. Después de diez años de lucha, Lessing escribe a su hermano en 1768:

> Toma mi consejo de hermano y abandona tu plan de vivir de la pluma [...]. Busca convertirte en secretario o entrar en alguna facultad. Es la única manera de evitar pasar hambre tarde o temprano. Para mí es demasiado tarde para emprender otro camino. Aunque éste sea mi consejo, no estoy sugiriendo que abandones todo lo que impulsa tu inclinación y genio[13].

Desde el punto de vista del desarrollo de una profesión de letras, lo que Lessing recomienda es dar un paso atrás hacia la escritura como ocupación a tiempo parcial, una actividad practicada por el escritor, en tanto oficial de la corte, en el grado que le permitían las obligaciones sociales, ideológicas y contractuales de su puesto[14].

En 1770, el mismo Lessing se vería obligado a dar tal

[12] Sobre el surgimiento del escritor/autor en Alemania, véase H. J. Haferkorn (en cuyo trabajo preliminar se apoyan en gran medida las aproximaciones más recientes), "Der freie Schriftsteller", *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, 5, 1964, cols. 523-712; y H. Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft*, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1981. Estas obras me han sido especialmente útiles porque exploran tanto la situación cambiante del escritor como las formas cambiantes de conceptualizar la escritura. Véase también los ensayos editados por Helmut Kreuzer en el volumen que la revista *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* dedicó a la autoría en 1981 (vol. 11, 42). Para una aproximación breve, desde una perspectiva inglesa, a la evolución de la profesión de letras en Alemania, *cfr.* W. H. Bruford, *Germany in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1935, págs. 271-327.

[13] G. E. Lessing, *Gesammelte Werke*, P. Rilla (ed.), Berlín, Aufbau, 1968, vol. IX, pág. 277.

[14] H. Kiesel y P. Münch, *Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert*, Munich, C. H. Beck, 1977, pág. 79.

paso y a aceptar una posición como bibliotecario de la corte en Wolfenbüttel. Los otros dos gigantes del período, Friedrich Gottlob Klopstock (1724-1803) y Christoph Martin Wieland (1733-1813), se toparon con destinos similares.

A pesar de la rápida expansión del mercado de los libros, que comenzó en la década de 1770, las perspectivas de la siguiente generación de escritores no mejoraron sustancialmente, como atestiguan las biografías de escritores como Bürger, Moritz y Schiller. Habiendo adquirido prestigio con *Los bandidos*, que había publicado por sus propios medios en 1781, Schiller, con veintidós años, decidió romper sus lazos con el duque de Württemberg y probar suerte como escritor profesional. Más tarde describiría la decisión como precipitada, pero en ese momento parecía que Schiller tenía poca idea de las múltiples vicisitudes que implicaba fundir el propio destino con el del nuevo público lector. "Ahora, el público lo es todo para mí", escribía:

> mi carrera, mi soberano, mi confidente. Ahora sólo me debo a él. Únicamente me presentaré ante este tribunal. Sólo a él temo y respeto. Algo grandioso me invade con la idea de no soportar más atadura que la sentencia del mundo y de no apelar a otro trono que al del alma humana[15].

Estas altas expectativas están expuestas en el "Anuncio" de la *Talía Renana* [*Die rheinische Thalie*], una revista concebida por Schiller en 1784, cuando fracasó en su intento por ser un poeta fijo en el Teatro Nacional de Mannheim. La revista fue sólo el primero de una serie de proyectos editoriales que el poeta emprendió en un esfuerzo por ganarse la vida como escritor. Sin embargo, a pesar de su productividad, Schiller apenas lograba subsistir; y cuando su salud se quebró por agotamiento en 1791, siguió los pasos de Lessing y aceptó una pensión de su admirador danés, el príncipe Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg *(las Cartas sobre la educa-*

[15] F. Schiller, *Sämtliche Werke*, G. Fricke y H. G. Göpfert (eds.), Munich, Hanser, 1959, vol. v, pág. 856. [Traducción de Martín Zubiría y Josep Monter, en F. Schiller, "Anuncio de la Talía Renana", en *Seis poemas "filosóficos" y cuatro textos sobre la dramaturgia y la tragedia*, R. Triviño (coord.), València, Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat, 2005, pág. 77]

ción estética del hombre fueron concebidas inicialmente en 1793-1794 en forma de correspondencia dirigida a este benefactor). Schiller aceptó el mecenazgo del príncipe con casi el mismo entusiasmo que había demostrado al encomendarse al público menos de una década antes. En una carta a Baggesen, quien había sido fundamental para obtener la pensión, lo recibe como "la libertad mental [*Geist*]" que tanto había anhelado "para ser y alcanzar lo que puedo ser y alcanzar en virtud de los poderes que se me han adjudicado" –algo que sus "circunstancias previas hacían completamente imposible"–. Y reflexionando sobre sus esfuerzos anteriores, concluye que es

> imposible, en el mundo de las letras alemanas, satisfacer las estrictas demandas del arte y procurar simultáneamente el mínimo sustento para la propia empresa. He estado luchando por reconciliar ambos durante diez años, pero hacerlo posible, incluso en la más mínima medida, me ha costado la salud[16].

¿Qué hacía tan difícil vivir de la pluma en la Alemania del siglo XVIII? Como sugiere este breve recorrido por las luchas de estos escritores, Alemania se encontraba en una fase de transición entre el mecenazgo limitado de una sociedad aristocrática y el patrocinio democrático del mercado. Con la emergencia de las clases medias, la demanda de material de lectura incrementó progresivamente, incitando a los escritores a intentar ganarse la vida con la venta de sus escritos a un público comprador. Pero la mayoría estaban condenados a desilusionarse, ya que las condiciones legales y económicas y las instituciones y las disposiciones políticas, no estaban todavía preparadas para respaldar al gran número de escritores que se daban a conocer[17]. Lo que se encontraron fueron los restos

---

[16] Schiller a Baggesen, 16 de diciembre de 1971, en F. Schiller, *Briefe*, G. Fricke (ed.), Munich, Carl Hanser, 1955, pág. 266.

[17] En un catálogo contemporáneo de escritores alemanes, *Das gelehrte Teutschland oder Lexikon der jetzt lebenden teutschen Schriftsteller*, Johann Georg Meusel cifró el número de escritores en el año 1800 en aproximadamente 10.650, una subida drástica respecto a los 3.000 de 1771, los 5.200 de 1784 y los 7.000 de 1791 (*apud.* H. Kiesel y P. Münch, *op. cit.*, pág. 90). Véase también A. Ward, quien deduce de las cifras de Meusel que en 1799 habría habido un escritor por cada 4.000 alemanes (*Book Production, fiction, and the German Reading Public, 1740-1800* [Oxford, Clarendon Press, 1974], pág. 88).

de un orden social previo. Como escritores profesionales, esperaban comerciar con ideas en un país que todavía no había desarrollado completamente un concepto de propiedad intelectual[18].

La noción de que la propiedad puede ser ideal tanto como material; de que, bajo ciertas circunstancias, las ideas de una persona no son menos su propiedad que sus cerdos y sus caballos, es, por supuesto, una noción moderna. Sin embargo, en el país en el que Martín Lutero había predicado que el conocimiento era dado por Dios y, por lo tanto, tenía que ser dado gratuitamente, esta noción fue aceptada con especial lentitud[19]. A comienzos del siglo XVIII no se pensaba, en general, que el autor de un poema o de cualquier otra obra escrita poseyera derechos respecto a estos productos de su trabajo intelectual. La escritura era considerada un mero vehículo de ideas recibidas que ya estaban presentes en el dominio público y, como tal vehículo, era considerada, por extensión o analogía, parte de ese dominio público. En resumen, la relación entre el escritor y su obra reflejaba el punto de vista renacentista descrito anteriormente. Esta perspectiva encontró expresión en las instituciones del *honorario* –la forma en la que los escritores eran remunerados– y del *privilegio*, la única disposición legal que servía para regular el comercio de libros hasta la última década del siglo, cuando, uno por uno, los estados alemanes comenzaron a promulgar leyes de *copyright*.

---

[18] Para los otros muchos obstáculos con los que se encontraron los potenciales escritores en la Alemania del siglo XVIII, y además de las obras de Bruford, Haferkorn, Kiesel y Münch (citadas arriba), véase W. Ungern-Sternberg, "Schriftsteller und literarischer Markt", en R. Grimminger (ed.), *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution, 1680-1789*, Munich, DTV, 1980, págs. 133-185; y M. Woodmansee, "The Interests in Disinterestedness: Karl Philipp Moritz and the Emergence of the Theory of the Aesthetic Autonomy in Eighteenth Century Germany", *Modern Language Quarterly*, 17, 1984, [págs. 22-47].

[19] La famosa afirmación de Lutero, "Ich habs umsonst empfagen umsonst hab ichs gegeben und begehre auch nichts dafür" ["gratuitamente he recibido, gratuitamente lo he dado, y no deseo nada por ello"], se encuentra en su "Advertencia a los impresores" [*Mahnung an die Drucker*], en *Postille* (1525). Sobre la evidente ausencia de cualquier concepto de propiedad intelectual en Lutero y su posición sobre la piratería de libros, véase L. Gieseke, *Die geschichtliche Entwicklung des deutschen Urheberrechts*, Göttingen, Verlag Otto Schwartz, 1957, págs. 38-40.

Hacia mediados del siglo XVII, se había vuelto habitual que los editores ofrecieran honorarios a los escritores cuyas obras aceptaban imprimir. Sin embargo, sería un error concluir que las módicas sumas de dinero pagadas de este modo representaran compensaciones directas por sus obras. Al contrario, como muestra la definición del *Universal-Lexikon* de Zedler en 1735, los honorarios eran simplemente una muestra de estima:

> *Honorarium*, significa agradecimiento o recompensa, reconocimiento, favor, estipendio; no es proporcional o equivalente a los servicios prestados; se diferencia del sueldo o del salario, que son determinados específicamente por partes contractuales y que expresan una relación de equivalencia entre trabajo y paga[20].

Los honorarios que un escritor podía esperar recibir por su trabajo no guardaban ninguna relación con el valor de cambio de este trabajo, sino que eran más bien un reconocimiento de los logros del escritor (la suma comenzó a variar, con el tiempo, en proporción a la magnitud de dichos logros). Como tales, los honorarios se parecían a los regalos que los poetas recibían de parte de sus mecenas aristócratas. De hecho, como observa Goethe en el doceavo libro de *Poesía y verdad*, la relación entre escritores y editores en la primera mitad del siglo XVIII todavía mantenía una notable semejanza con la que había existido entre el poeta y su mecenas. Entonces, escribe Goethe,

> el comercio de libros se centraba más bien en las obras científicas de uso universitario y en artículos editoriales, que se retribuían moderadamente. Sin embargo, la producción de textos poéticos se veía como algo sagrado y se tenía casi por simonía aceptar un honorario o solicitar un aumento del que se había recibido. Autores y editores se hallaban sumidos en una relación mutua de lo más sorprendente. En cierto modo, los dos eran tanto patrones como clientes, según se quisiera ver. Aquellos que, además de su talento, contaban también con la consideración y el respeto del público en cuanto personas éticamente intachables, disfrutaban de un rango intelectual y se sentían recompensados por la felicidad que obtenían de su trabajo, así que aceptaban de buen grado ocupar un segundo término y a cambio disfrutaban de un considerable

[20] J. H. Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*, Leipzig y Halle, 1735.

> beneficio: sólo que, de este modo, el bienestar de los ricos libreros superaba una vez más el del pobre poeta, por lo que todo quedaba estupendamente equilibrado. La generosidad y el agradecimiento mutuos no eran infrecuentes: Breitkopf y Gottsched compartieron casa durante años. La mezquindad y la bajeza, especialmente por parte de los reimpresores, no se había impuesto todavía[21].

Sin embargo, el "estupendo equilibrio" descrito por Goethe se derrumbó a medida que el mercado de la literatura se expandió lo suficiente como para inducir a los escritores a intentar hacer de él una ocupación. Comenzaron a comparar "su propio estado, muy precario, incluso pobre, con la riqueza de los prestigiosos libreros". Continúa Goethe:

> veían lo grande que era la fama de un Gellert, de un Rabener y, sin embargo, en qué estrechez económica tenía que apañárselas un escritor alemán apreciado por todos, a no ser que se facilitara la vida con alguna otra ganancia. También los intelectos más o menos mediocres sentían un vivo afán de ver mejorada su situación y de independizarse de los editores[22].

Con el tiempo, los escritores demandarían honorarios variables basados en sus ventas (es decir, regalías); sin embargo, en el siglo XVIII, lo habitual seguía siendo una suma fija, a cambio de un recibo con el cual el escritor cedía sus derechos sobre cualquier beneficio que su obra pudiera producir. Su obra se convertía en propiedad del editor, que podría obtener de ella tantos beneficios como pudiera. Estas son las injusticias que este acuerdo podía conllevar, a las que Goethe alude en la cita, injusticias que hacían difícil mantener la pretensión de que los escritores estaban conformes con no ser pagados por su obra.

Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769) fue uno de los escritores más leídos del período. Sin embargo, solamente recibió 20 *Taler* con 16 *Groschen* por sus populares *Fables*; y mientras él vivió sus años finales en una comodidad modesta, gracias principalmente a sus mecenas y

---

[21] J. W. Goethe, *Werke*, Hamburgo, Christian Wegner, 1955, vol. IX, pág. 517 (edición en catorce volúmenes). [Traducción de Rosa Sala en *Poesía y verdad*, Barcelona, Alba, 1999, págs. 533-534]

[22] *Ibíd.*, págs. 517-518. [Pág. 534 de la traducción]

a la buena voluntad de la corte de Dresden, Wendler, su editor, se convirtió en un hombre rico. En 1786, sólo los restos de edición de la obra de Gellert proporcionaron a Wendler 10.000 *Taler*[23]. En cierta medida, este desequilibrio debe atribuirse al propio Gellert, que era reacio a aceptar dinero por su obra. Como otros escritores de su generación, consideraba la escritura en los términos descritos por Goethe. "Al principio, en consideración al público, no quería aceptar nada del editor por *Geistliche Oden und Lieder*", le escribió Gellert a su hermana hacia el final de su vida; "sin embargo, como ya no estoy recibiendo mi pensión, y mis familiares me son más queridos que el público, pedí 125 *Taler* y recibí 150"[24]. Gellert era reticente e incluso se avergonzaba de recibir dinero por su poesía, porque no concebía la escritura como una ocupación. Los escritores de la siguiente generación no compartían, como hemos visto, las actitudes de Gellert. De hecho, Lessing discrepa directamente de ellas en "Leben und Leben Lassen" ["Vive y deja vivir"], una propuesta para reorganizar el comercio del libro que bosquejó en 1772:

> ¿Qué? ¿El escritor debe ser culpado por intentar que la descendencia de su imaginación sea lo más rentable posible? ¿Sólo porque trabaja con sus más nobles facultades se supone que no debe disfrutar la satisfacción que el más rudo trabajador manual es capaz de obtener –la de ganarse la vida con su propia industria–? [...]
> ¡Pero la sabiduría, dicen, en venta por dinero! ¡Vergonzoso! ¡Gratuitamente has recibido, gratuitamente debes dar! Así pensó el noble Lutero al traducir la Biblia.
> Lutero, contesto yo, es una excepción en muchas cosas. Además, no es verdad, en su mayor parte, que el escritor recibiera a cambio de nada lo que no quiere entregar a cambio de nada. Muchas veces se debe gastar toda una fortuna en prepararse para enseñar y complacer al mundo[25].

---

[23] H. Kiesel y P. Münch, *op. cit.*, págs. 147-148.

[24] Citado por C. Schlingmann, *Gellert. Eine literar-historische Revision*, Bad Homburg, Gehlen, 1967, pág. 36.

[25] G. E. Lessing, *Werke*, H. G. Göpfert (ed.), Munich, Carl Hanser, 1973, vol. v, pág. 781. Esta propuesta nunca fue terminada y no fue publicada hasta después de la muerte de Lessing, en 1800.

Lessing, que considera la escritura como una ocupación, reivindica su identidad profesional en términos económicos, poniendo sobre la mesa la cuestión de la compensación justa por su trabajo. Aunque su posición hizo eco en otros escritores en su intento por vivir de la pluma, la anterior concepción de la escritura como actividad "impagable" y a tiempo parcial pervivía en la institución de los honorarios.

Si ha parecido, hasta ahora, que daba a los editores el rol de villanos en la explotación económica del escritor, debo corregirlo. Aunque les iba mucho mejor que a los escritores, en ese momento los editores estaban experimentando sus propias tribulaciones en forma de reimpresiones no autorizadas. La práctica de reimprimir libros sin el permiso de su editor original –una práctica que, con el tiempo, sería impugnada como "piratería"– había existido desde finales del siglo XV. Sin embargo, en el siglo XVIII, a medida que la lectura se hizo más común y el comercio del libro se convirtió en un negocio rentable, creció en proporciones epidémicas, ya que el desarrollo de instituciones legales no iba al ritmo del dramático crecimiento del negocio. La única institución legal disponible para los editores en la Alemania del siglo XVIII era la del privilegio, una invención de los príncipes territoriales para proteger los sectores comerciales que consideraban esenciales para las economías de sus cortes. El privilegio incluyó por primera vez a los impresores en el siglo XVI, para permitirles obtener un beneficio de su inversión en la producción de un libro antes de que éste pudiera reimprimirse. Así, el privilegio del libro no tenía como propósito el reconocimiento de los derechos de los autores sino la protección de los impresores. En este sentido, se parecía a la ley inglesa de *copyright*, que fue aprobada por el Parlamento en 1709 a petición de los libreros[26]. Sin embargo, a diferencia

[26] Sobre la historia del *copyright* angloamericano, véase L. R. Patterson, *Copyright in the historical perspective*, Nashville, Vanderbilt University Press, pág. 968, especialmente págs. 143-150. Una explicación más breve puede encontrarse en M. Plant, *The English Book Trade: An Economic History of the Making and Sale of Books*, Londres, George Allen y Unwin, 1939, págs. 98-121 y 42-44. Para una aproximación más completa al uso del privilegio y de la ley de *copyright* en Alemania, véase

de la Ley de *Copyright*[27], el privilegio no era realmente una ley sino, como la misma palabra indica, una concesión o dispensa especial otorgada condicionalmente a los impresores o editores que disfrutaban del favor de la corte. Así, en la entrada "Privilegium" del *Universal-Lexikon* de Zedler, de 1741, leemos que:

> entre las consecuencias de la ley se encuentra la obligación por la cual una persona está conminada a hacer o a abstenerse de hacer algo según la ley. Ahora bien, igual que una ley puede ser derogada en su totalidad o en parte, también un legislador puede dispensar o conceder un privilegio a una persona. Esta es una libertad especial con la que un legislador autoriza al sujeto y lo exime de obligación frente a la ley[28].

En resumen, el privilegio no era una ley positiva, sino más bien, como más tarde expresará Fichte sarcásticamente, "una excepción a una ley natural" según la cual "todo el mundo tiene el derecho de reimprimir todos los libros"[29]. En este sentido, el privilegio, como los honorarios, se remonta a una concepción anterior de la escritura como vehículo de algo que, por su misma naturaleza, es

---

L. Gieseke, *op. cit.*; Ch. F. M. Eisenlohr, *Das literarisch-artistiche Eigenthum und Verlagsrecht mit Rücksicht auf die Gesetzgebungen*, Schwerin, F. W. Bärensprung, 1855; y M. Vogel, "Der literarische Markt und die Enstehung des Verlags- und Urheberrechts bis zum Jahre 1800", *Rhetorik, Ästhetik, Ideologie. Aspekte einer kritischen Kulturwissenschaft*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1973, págs. 117-136. La situación en Francia es tratada por R. Birn, "The Profits of Ideas: *Privilèges en librairie* in Eighteenth-Century France", *ECS*, 4, invierno 1970-1971, págs. 131-168.

[27] A pesar de que el Diccionario de la Real Academia Española presenta ambos términos como sinónimos, no traducimos *copyright* (aceptado en el avance de la vigésima tercera edición) por *derechos de autor* cuando se refiere al derecho anglosajón, porque ambos términos presentan connotaciones históricas distintas: el término *copyright*, que proviene precisamente del Estatuto de la Reina Ana al cual se refiere M. Woodmansee, se vincula a los derechos sobre la obra, mientras que *derechos de autor*, procedente de la tradición francesa (*droit d'auteur*), se relaciona con la noción más general de "derecho moral", vinculado a la persona del autor. Los procesos descritos por M. Woodmansee forman parte de la confluencia semántica de ambas nociones que actualmente refleja el *DRAE*. A este respecto, véase R. Monta, "The concept of 'copyright' versus the 'droit d'auteur'", *Southern California Law Review*, 32, 1959; o el artículo "Derechos de autor" de la página web de la Universidad de Granada [http://www.ugr.es/~derechosdeautor/derechos_autor.html]. [N. de las E.]

[28] J. H. Zedler, *Universal Lexikon*.

[29] J. G. Fichte, "Beweis der Unrechtmässigkeit des Büchernachdrucks. Ein Räsonnement und eine Parabel", *Sämtliche Werke*, J. H. Fichte (ed.), Leipzig, Mayer y Müller, s.d., pt. III, vol. III, pág. 237.

público –esto es, el conocimiento– y que, por lo tanto, es libre para ser reproducido a voluntad.

La limitada protección ofrecida al editor mediante el privilegio no era la misma que en el *copyright* inglés en otro importante aspecto. El privilegio se extendía solamente dentro de las fronteras del territorio o municipio que lo otorgaba. Este sistema, a través del cual cada estado o gran ciudad podía otorgar la protección de un libro contra su reimpresión, había funcionado lo suficientemente bien mientras la demanda de libros había sido limitada. Pero a medida que ésta aumentó y el comercio de libros se volvió lucrativo, resultó totalmente inadecuado. La Alemania del siglo XVIII estaba conformada por trescientos estados independientes. Para salvaguardar de la piratería sus respectivas inversiones, los escritores y sus editores deberían haber obtenido un privilegio en cada uno de ellos. Para empeorar las cosas, las políticas económicas mercantilistas provocaron que algunos estados no solamente toleraran la piratería, sino que la promovieran activamente como una fuente legítima de ingresos[30].

La piratería del libro afectó sobre todo a escritores serios y a editores con escrúpulos, provocando problemas que se han vuelto bastante familiares para nosotros en las condiciones actuales de publicación en el mercado masivo. Los editores adoptaron la práctica de utilizar los beneficios de libros populares para financiar publicaciones de obras que, debido a la seriedad o al carácter especializado de sus temas, no era probable que tuvieran éxito en el mercado. Sin embargo, con el crecimiento de la piratería, esto se volvió cada vez más difícil. Los piratas se sentían lógicamente atraídos por los libros más populares. Los reimprimían rápidamente y los ofrecían a un precio inferior al que cobraba el editor legítimo. Según el

[30] Tal fue el caso en Viena, por ejemplo, desde donde Johann Trattner, uno de los editores piratas más exitosos de finales del siglo XVIII, aterrorizó al comercio del libro alemán por más de tres décadas. Las actividades de Trattner fueron sancionadas hasta 1781 por real decreto. Veáse L. Gieseke, *op. cit.*, págs. 105 y sg. Ward explica que la censura vienesa, en otros sentidos estricta, “no era ni siquiera contraria a las ediciones piratas de libros, de otra forma prohibidas, mientras fueran ‘productos locales’ que trajeran, así, más ingresos a la capital” (*op. cit.*, pág. 93). Una defensa mercantilista de la piratería es citada más adelante.

librero Perthes, los piratas podían permitirse hacer esto fácilmente porque no tenían pérdidas previas que cubrir ni autores a quienes pagar. La consecuencia para el editor legítimo, continúa Perthes, era que se quedaba con la mitad de la edición de un producto popular en sus estanterías[31]. Con los beneficios disminuidos, los editores se volvieron reacios a aceptar nada cuya inversión no estuvieran seguros de recuperar rápidamente. Como dice el librero Ganz, "algo que sea fácil de escribir, algo que se venda rápido, algo que implique las menores pérdidas –esto es lo que los autores tienen que escribir y lo que los editores tienen que publicar mientras persista la plaga de la piratería–"[32]. Así pues, la piratería no sólo amenazaba a los editores del período, sino que se añadía a la inseguridad de los escritores serios al incrementar las dificultades que ya tenían por llevar sus obras a imprenta.

El resentimiento de los editores legítimos hacia los piratas de libros y el resentimiento de los autores hacia ambos desencadenó un intenso debate en el que todo tipo de cuestiones concernientes al "Libro" estaban en disputa. Y aquí encontramos una interacción muy interesante entre cuestiones legales, económicas y sociales, por un lado, y estéticas, por el otro. El problema de cómo interactúan estos dos niveles de discurso –el económico-legal y el estético– casi no ha sido explorado por los historiadores de la crítica. Esto es desacertado, porque es justamente en la interacción de estos dos niveles donde conceptos críticos y principios tan fundamentales como el de autoría alcanzaron su forma moderna.

Sería difícil encontrar un ejemplo más evidente de esta interacción que el debate sobre el libro que abarcó dos décadas, entre 1773 y 1794. Además de editores y expertos legales, muchos de los poetas y filósofos más cono-

---

[31] *Memoirs of Frederick Perthes: Translated from the German*, Londres y Edimburgo, 1857, vol. I, págs. 295 y sg. (tercera edición en dos volúmenes).

[32] Citado por A. Ward, *op. cit.*, pág. 98. Sobre el apetito voraz de una literatura de entretenimiento ligero a finales del siglo XVIII, véase la obra de A. Ward y J. Schultse-Sasse, *Die Kritik and der Trivial-literatur seit der Aufklärung*, Munich, Wilhelm Fink, 1971. Para los problemas que planteaba este fenómeno a los escritores serios, véase M. Woodmansee, *op. cit.*

cidos contribuyeron al mismo[33]. El debate generó tantos comentarios que produjo una *Forschungsbericht* o encuesta instantánea: la obra de Martin Graff *Hacia una clarificación de la propiedad y de los derechos de propiedad de escritores y editores y de sus mutuos derechos y obligaciones. Con cuatro apéndices. Incluyendo un inventario crítico de todas las publicaciones independientes y de ensayos en periódicos y otras obras en alemán concernientes a cuestiones sobre el libro en general y especialmente la reimpresión*[34]. El tratado cumple esta promesa, revisando no menos de veinticinco publicaciones independientes y treinta y cinco ensayos escritos a lo largo de las dos décadas anteriores a su aparición, en 1794.

El debate fue precipitado por el anuncio, en 1772, de la *Deutsche Gelehrtenrepublik* [*República Alemana de las Letras*]. En este anuncio, el poeta Friedrich Gottlob Klopstock desveló una estrategia para permitir que los escritores evadieran completamente a los editores y llevaran su obra directamente al público mediante suscripción. Su objetivo, según escribió, era el de

> determinar si de esta manera sería posible que los eruditos se convirtieran en propietarios [*Eigenthümer*] de sus escritos. Porque en el presente, sólo lo son en *apariencia*; los comerciantes de libros son los dueños *reales*, porque los eruditos *deben* entregarles sus escritos si quieren que éstos se publiquen. Esta oportunidad mostrará si se puede esperar, o no, que el público, junto con los eruditos entre ellos mismos, resulten decisivos para ayudar a que éstos alcancen una posesión real de su propiedad [*Eigenthums*][35].

Este experimento de mecenazgo colectivo no tuvo el impacto directo en la estructura del comercio del libro

---

[33] Entre los editores y expertos legales que contribuyeron se encontraban Phillip Erasmus Reich, Joachim Heinrich Campe, Johann Stephan Pütter y Johann Jakob Cella; entre los poetas y filósofos, Zacharias Becker, Gottfried August Bürger, Kant, Feder, Ehlers y Fichte.

[34] *Versuch einer einleuchtenden Darstellung des Eigenthums und der Eigenthumsrechte des Schriftstellers und Verlegers und ihrer gegenseitigen Rechte und Verbindlichkeiten. Mit vier Beylagen. Nebst einem kritischen Verzeichnisse aller deutschen besonderen Schriften und in periodischen und andern Werken stehenden Aufsätze über das Bücherwesen überhaupt und den Büchernachdruck insbesondere*, Leipzig, 1794, 382 páginas.

[35] Énfasis de Klopstock. Citado por H. Pape, “Klopstocks Autorenhonorare und Selbstverlagsgewinne”, *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, 10, 1969, cols. 103 y sg.

que Klopstock esperaba. La suscripción simplemente exigía demasiado tiempo y recursos para que muchos otros escritores siguieran su ejemplo. Y los lectores ya se habían acostumbrado a comprar su material de lectura a los libreros. Esta práctica tenía la ventaja de permitirles hojear antes de comprar y esperar la reacción de la crítica y de otros lectores. Más aún, los nombres de los editores se habían convertido en un índice de calidad, un medio de orientación para el lector en el mar de productos publicados[36]. En resumen, la cooperación con el creciente aparato de distribución ya se había vuelto virtualmente ineludible. Fue solamente en la moral de los escritores, por lo tanto, donde el experimento de Klopstock tuvo un impacto directo. Pero aquí su labor fue considerable, ya que Klopstock era el poeta más venerado del período. Sólo por haberse pronunciado como lo hizo, ayudó a crear entre los escritores la autoridad requerida para promover sus intereses frente a los editores. Así, la *Gelehrtenrepublik* debe ser considerada como un importante hito en el desarrollo del concepto de autoría –tal y como parece sugerir Goethe en el décimo libro de *Poesía y verdad*, donde señala que, con la persona de Klopstock, llegó la hora "en que el genio poético adquiriera conciencia de sí mismo, se creara sus propios medios de vida y supiera asentar las bases de una dignidad independiente"[37]–.

Si hoy la afirmación de Klopstock sobre los derechos de los autores nos parece evidente es porque finalmente prevaleció. Nada era menos evidente para el autor de la entrada "Libro" del *Allgemeines Oeconomisches Lexicon* de 1753, que aparece como epígrafe de este ensayo. Allí, donde el libro todavía es percibido como un "práctico instrumento para transmitir la verdad", ninguno de los artesanos involucrados en su producción es privilegiado. Enumerados por orden de aparición en la producción, "el estudioso y el escritor, el fabricante de papel, el fundidor de tipos, el tipógrafo y el impresor, el revisor, el editor, el encuadernador [...]", son todos presentados como merecedores del mismo crédito por el producto final y con

[36] H. Kiesel y P. Münch, *op. cit.*, pág. 152.

[37] J. W. Goethe, *Werke*, vol. IX, pág. 398. [*Poesía y verdad*, *op. cit.*, pág. 410]

el mismo derecho sobre los beneficios que reporte: “Así, son muchas las bocas que se alimentan de esta rama de manufacturación”. Esta definición de libro, que ahora nos recuerda a la taxonomía de animales de la enciclopedia china “citada” por Borges, sugiere hasta qué punto podría haber tenido un resultado diferente el debate iniciado por Klopstock (de hecho, hasta qué punto sería *razonable* que hubiera tenido otra resolución)[38]. Pone de manifiesto cuánto tuvo que cambiar antes de que se pudiera construir un consenso en torno a su valiente afirmación de la prioridad del escritor como responsable singular –y, por tanto, único merecedor del crédito– del producto final, el “Libro”, que ayudó a hacer. La naturaleza de la escritura tuvo que ser completamente repensada. Y esto, como he sugerido al comienzo de este artículo, es exactamente lo que hicieron los teóricos del siglo XVIII.

El debate en el que prosiguieron gran parte de estas reflexiones se concentró en la pregunta sobre si la reproducción no autorizada de libros [*Büchernachdruck*] debía ser prohibida por la ley. Por incomprensible que hoy pueda parecernos, durante mucho tiempo el peso de la opinión estuvo del lado de los piratas de libros. El público lector, en su conjunto, se consideraba satisfecho por una práctica que no sólo ponía a su disposición reimpresiones baratas, sino a la que también podía atribuirse el mérito de mantener bajo el precio de los libros en general, a través de la competencia que creaba. Y dado el gusto de la mayor parte del público por el entretenimiento ligero, difícilmente se podía esperar que les persuadiera la objeción de Perthes según la cual la piratería estaba disminuyendo tanto los beneficios de los editores legítimos que ya no podían permitirse asumir riesgos con la literatura seria.

---

[38] En esta enciclopedia (*Emporio celestial de conocimientos benévolos*), Borges escribe: “los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas” (J. L. Borges, “El Idioma Analítico de John Wilkins”, *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza, 1976 [1937-1952], págs. 104-105).

Se ofrecieron diversas justificaciones para la piratería de libros, pero las más pertinentes para el nacimiento del concepto moderno de autoría son aquellas que buscaron racionalizar la práctica filosóficamente. He aquí, a modo de ilustración, dos de tales justificaciones. La primera es de un ferviente mercantilista que busca promover sus intereses enfatizando la base física del libro:

> El libro no es un objeto ideal [...]; es una fabricación hecha de papel en la cual se imprimen símbolos del pensamiento. No contiene pensamientos; estos deben surgir en la mente del lector que comprende. Es una mercancía producida para obtener dinero en efectivo. Cada gobierno tiene el deber de restringir, cuando sea posible, la fuga de su riqueza, y por consiguiente, fomentar la reproducción nacional de objetos de arte extranjeros y no entorpecer la industria de sus propios ciudadanos para enriquecer a fabricantes extranjeros[39].

La conclusión de este escritor sería difícil de rechazar si aceptáramos sus premisas. Si el libro se reduce a su base física, como él sugiere, entonces sería evidentemente imposible que su autor pudiera reclamar una propiedad particular, ya que es precisamente el libro como objeto físico lo que pone en manos del editor cuando le entrega el manuscrito, y eso es, en otro formato, lo que finalmente es adquirido por sus lectores.

Entonces, para fundamentar la reclamación del autor respecto a la propiedad de su obra, sería necesario demostrar primero que esta obra trascendía su base física. Sería necesario demostrar que era una emanación de su intelecto –un objeto intencional, en oposición a un mero objeto físico–. Sin embargo, una vez que esto hubiera sido reconocido, todavía faltaría demostrar que tal objeto podía constituir una propiedad, como muestra la siguiente declaración de Christian Sigmund Krause:

> "¡Pero las ideas, el contenido! ¡Aquello que realmente constituye un libro! ¡Aquello que sólo el autor puede vender y comunicar!" –Una vez expresado, es imposible que siga siendo la propiedad del autor– [...]. Es precisamente con el propósito de utilizar las ideas que la mayoría de la gente compra libros –exceptuando comerciantes de pimienta, pescaderas y simila-

[39] Citado por H. Bosse, *op. cit.*, pág. 13.

> res, y piratas de libros–. [...] Una y otra vez se vuelve a la misma cuestión: puedo leer el contenido de un libro, aprenderlo, resumirlo, ampliarlo, enseñarlo y traducirlo, escribir sobre él, reírme de él, encontrar fallos en él, ridiculizarlo, usarlo pobremente o bien –en resumen, hacer con él lo que me plazca–. ¿Pero la única cosa que debería tener prohibido es copiarlo o reimprimirlo? [...] Un libro publicado es un secreto divulgado. ¿Con qué justificación prohibiría un predicador la impresión de sus homilías, si no puede evitar que cualquiera de sus oyentes transcriba sus sermones? Para un profesor, ¿no sería igual de absurdo exigir que sus estudiantes se abstuvieran de utilizar una nueva preposición que él les enseñó, que exigir lo mismo a los comerciantes de libros respecto a un nuevo libro? No, no, es tan obvio que el concepto de propiedad intelectual es inútil. Mi propiedad tiene que ser exclusivamente mía; tengo que poder disponer de ella y recuperarla incondicionalmente. Que alguien me explique cómo esto es posible en el presente caso. Dejemos que alguien intente recuperar las ideas que originó una vez ya fueron comunicadas, de modo que, como antes, no puedan encontrarse en ningún lugar. Todo el dinero del mundo no podría hacerlo posible[40].

Krause reconoce que un libro es un vehículo de ideas; sin embargo, esto no favorece un ápice los intereses del autor, ya que, como apunta Krause, es ante todo para apropiarse de estas ideas precisamente que los lectores compran el libro.

El reto lanzado por Krause –que le expliquen cómo las ideas, una vez comunicadas, podrían continuar siendo propiedad de su creador– es aceptado por Fichte, que le responde en el ensayo “Beweis der Unrechtmässigkeit des Büchernachdrucks. Ein Räsonnement und eine Parabel” [“Prueba de la ilegalidad de la reimpresión. Un razonamiento y una parábola”] (1793). Fichte responde al desafío mostrando que el libro, además de ser una emanación del intelecto del escritor, es también la impresión o la encarnación verbal de ese intelecto. Continúa distinguiendo entre los aspectos físicos e ideales de un libro –esto es, entre el papel impreso y el contenido–. Repitiendo la operación, divide entonces los aspectos ideales del libro en: “el aspecto *material*, el contenido del libro, las ideas que

---

[40] Ch. S. Krause, “Über den Büchernachdruck”, *Deutsches Museum*, 1, enero-junio 1783, págs. 415-417.

presenta; y [...] la *forma* de esas ideas, el modo en que, la combinación en la que, la expresión y el estilo [*phrasing and wording*] en los que están presentadas"[41].

Entonces, bajo el presupuesto de que somos "legítimos propietarios de una cosa la apropiación de la cual es físicamente imposible por otro"[42], Fichte continúa distinguiendo tres modos de compartir la propiedad del libro: cuando el libro es vendido, la propiedad del objeto *físico* pasa al comprador para que haga con él lo que le plazca. El aspecto *material*, el contenido del libro, los pensamientos que presenta también pasan al comprador. En la medida en que sea capaz de apropiárselas, a través del esfuerzo intelectual, estas ideas dejan de ser propiedad exclusiva del autor, convirtiéndose en cambio en la propiedad común de autor y lector. La *forma* en la cual estas ideas están presentadas, sin embargo, sigue siendo propiedad del autor eternamente, ya que

> cada individuo tiene sus propios procesos de pensamiento, su propia manera de formar conceptos y conectarlos [...]. Todo lo que pensamos, lo pensamos de acuerdo a la analogía de nuestros otros hábitos de pensamiento; y únicamente a través de la reformulación de nuevos pensamientos según la analogía de nuestros procesos de pensamiento habituales podemos hacerlos nuestros. Sin ello, permanecen como algo extraño en nuestras mentes, que no se conecta con nada y no afecta a nada [...]. Ahora bien, si las ideas puras sin imágenes sensibles no pueden ser pensadas, mucho menos pueden ser capaces de representación a los demás. Por tanto, cada escritor debe dar a sus pensamientos una cierta forma, y no puede darles más que la suya propia porque carece de otra. Pero tampoco puede pretender entregar esta forma al hacer públicos sus pensamientos, ya que nadie puede *apropiarse* de sus pensamientos sin así *alterar su forma*. Esta última queda, así, para siempre como su propiedad exclusiva[43].

En su concepto central de la "forma" que toma un pensamiento –aquella de la que es imposible que otra persona se apropie–, Fichte resuelve los rompecabezas filosóficos a los que habían recurrido los defensores de la piratería,

---

[41] J. G. Fichte, *op. cit.*, pág. 225. Énfasis de Fichte.

[42] *Ibíd.*, pág. 225. Énfasis de M. Woodmansee.

[43] *Ibíd.*, págs. 227-228.

y establece las bases sobre las cuales el escritor podría reclamar la propiedad de su obra –esto es, podría reclamar la *autoría*–. Las leyes de derechos de autor [*Urheberrecht*] decretadas en la siguientes décadas volvieron sobre el concepto clave de Fichte, reconociendo la legitimidad de esta reivindicación al otorgar derechos exclusivos de la obra a su autor en tanto es un *Urheber* (originador, creador) –esto es, en la medida en que su obra es nueva u original [*eigentümlich*], una creación intelectual que le debe la individualidad única y exclusivamente[44]–. El editor, anteriormente propietario de la obra, de ahora en adelante funcionará como su representante.

Queda pendiente seguir el camino por el cual Fichte llegó a este concepto de la "forma" que toma un pensamiento, y la concepción radicalmente nueva de escritura que ello implica. Al abogar por la originalidad, Edward Young había hecho lo que resultaron ser sugerencias enormemente fecundas sobre el proceso por el cual emerge esta cualidad. Una obra original, había conjeturado:

> Podría decirse que es de naturaleza vegetal; crece espontáneamente de las raíces vitales del genio; crece, no es hecha. Las imitaciones son a menudo una especie de manufactura producida por aquellos mecánicos, arte y trabajo, a partir de materiales preexistentes y no de los suyos propios[45].

Young menosprecia la manipulación de técnicas y materiales heredados por parte del artesano, como incapaz de producir más que imitaciones, "duplicados de lo que

---

[44] A. Troller, "Originalität und Neuheit der Werke der Literatur und Kunst und der Geschmacksmuster", en F. Hodeige (ed.), *Das Recht am Geistesgut. Studien zum Urheber-, Verlags- und Presserecht*, Friburgo, B. Rombach, 1964, págs. 269-270. La primera legislación importante tuvo lugar en Prusia en 1794. Sin embargo, Baden (según H. Bosse, *op. cit.*, pág. 9), fue el primer estado alemán en dar prioridad a las reivindicaciones del autor en la legislación en 1810. Una ley federal que abarcara todos los estados alemanes no fue aprobada hasta 1835. La legislación decisiva está recopilada en Ch. F. M. Eisenlohr, *Sammlung der Gesetze und internationalen Verträge zum Schutz des literarisch-artistichen Eigenthums in Deutschland, Frankreich und England*, Heidelberg, Bangel and Schmitt, 1856.

[45] E. Young, *op. cit.*, pág. 274. [Versión elaborada a partir de la traducción de J. M. Durán Medraño, *Hacia una crítica de la economía política del arte*, Madrid, Plaza y Valdés, 2008, pág. 100]

antes teníamos posiblemente mucho mejor"[46]. Las obras originales son el producto de un proceso más orgánico: son *vitales*, *crecen espontáneamente* de una *raíz*, y, en consecuencia, despliegan su forma original desde dentro[47]. Los teóricos alemanes del período del *genio* desgranaron las implicaciones de estas ideas[48]. Es decir, desarrollaron la metáfora de Young sobre el proceso de la creatividad genial hasta lograr la nueva concepción de la composición que permitió que Fichte, en la etapa final del debate sobre la piratería, "probara" la propiedad singular del autor sobre su obra.

La dirección que tomaron sus trabajos es ilustrada por las cavilaciones de Herder sobre los procesos de la naturaleza en *Vom Erkennen und Empfiden der menschlichen Seele* [*Del conocimiento y del sentir del alma humana*] (1778). Lo que más inspira a Herder es la "maravillosa diligencia" con la que los organismos vivos toman y procesan la materia ajena, transformándola de tal manera que se convierte en parte de ellos mismos:

> La hierba absorbe el agua y la tierra y las refina en sus propios elementos; el animal convierte los hierbajos en la savia del animal más noble; el hombre transforma hierbas y animales en elementos orgánicos de su vida, los trasforma en la actividad de los más altos y finos estímulos[49].

La facilidad con la cual estas ideas sobre la naturaleza de la naturaleza podrían ser adaptadas para repensar la naturaleza de la composición es sugerida en la descripción de la escritura por parte del joven Goethe, como "la reproducción del mundo a mi alrededor mediante el mundo interno que aferra todo, lo junta, lo crea de nuevo y lo for-

[46] *Ibíd.*, pág. 273.

[47] Ver M. H. Abrams, *op. cit.*, págs. 198 y sg.

[48] El mejor estudio sobre el culto al genio es E. Zilsel, *Die Geniereligion. Ein Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal mit einer historischen Begründung*, Viena y Leipzig, Wilhelm Braumüller, 1918. Véase también su *Die Entstehung des Geniebegriffs. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus*, Tübingen, Mohr, 1926; y O. Walzel, "Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe", *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum*, XIII, 1910, págs. 40-71 y 133-165.

[49] *Herders sämtliche Werke*, B. Suphan (ed.), Berlín, Weidmann, 1892, vol. VIII, págs. 175-176. [Traducción de Regula Rohland, en J. W. Goethe, *Ensayos sobre arte y literatura*, Málaga, Universidad de Málaga, 2000, pág. 167]

ma en materia propia"[50]. Goethe parte hábilmente de la antigua concepción renacentista y neoclásica del escritor como, esencialmente, un vehículo de ideas, para describirlo no sólo transformando estas ideas, sino transformándolas de tal modo que las convierte en una expresión de su mente propia –y singular–. Herder sintetiza esta nueva línea de pensamiento cuando observa que "uno debe de ser capaz de mirar cada libro como la impresión [*Abdruck*] de un alma humana viva":

> Cualquier poema, incluso un poema largo –el trabajo de una vida (y de un alma)– es un magnífico traidor de su creador, a menudo donde éste era menos consciente de traicionarse a sí mismo. No sólo se ven en él los talentos poéticos del hombre, como diría la multitud; también puede verse qué sentidos e inclinaciones lo gobernaron, cómo recibió las imágenes, cómo las ordenó y las dispuso, y el caos de sus impresiones, los lugares favoritos de su corazón tanto como sus destinos de vida, su entendimiento adulto o infantil, las estancias de su pensamiento y de su memoria[51].

Esta concepción radicalmente nueva del libro como impresión o registro del intelecto de un individuo único –y, por lo tanto, como un "magnífico traidor" de ese individuo– implica nuevas estrategias de lectura. En la doctrina neoclásica, el placer de la lectura provenía del propio reconocimiento del lector en las representaciones de un poeta (un placer garantizado por la similitud esencial de todos los hombres). De ahí la orden de Pope al poeta, que debe presentar "algo cuya verdad encontramos convincente al verla,/ que nos devuelve la imagen de nuestra mente". Con Herder, el placer de la lectura radica, en cambio, en la exploración de un Otro; consiste en penetrar las magnitudes más profundas del desconocido, a causa de la consciencia absolutamente única de la cual la obra es la encarnación verbalizada. Herder describe esta nueva –y, a su modo de ver, "activa"– forma de lectura como "una adivinación hacia el alma del creador [*Urheber*]"[52]. No todo

---

[50] J. W. Goethe a Jacobi, 21 agosto 1774, en *Goethes Briefe*, Hamburgo, Christian Wegner, 1962, vol. I, pág. 116 (edición en cuatro volúmenes).

[51] J. G. Herder, *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*, pág. 208.

[52] *Ibíd.*, págs. 208-209.

escritor merece ser leído de este modo, añade, pero con los escritores que “valen la pena” –nuestros “escritores favoritos”– es el “único tipo de lectura y el más profundo medio de educación”.

La redefinición de los objetivos de la lectura que realizó Herder nos lleva de nuevo a las cuestiones con que comenzó este artículo. Su recomendación, según la cual debemos tratar un libro como la revelación de la personalidad de su autor, sienta las bases de todo el espectro de “la crítica [del] ‘hombre-y-la obra’” a la que alude Foucault, así como de la tradición teórica que la afianza: desde la hermenéutica, con Schleiermacher y Dilthey, hasta un teórico contemporáneo como E. D. Hirsch. A pesar de sus múltiples diferencias, todos estos teóricos comparten la convicción de que la crítica tiene que ver, esencialmente, con la recuperación de la intención del escritor, y todos dan por sentado el concepto de autor que se desarrolló en el siglo XVIII. Lo que solemos pasar por alto es hasta qué punto este concepto fue modelado por las circunstancias específicas de los escritores durante ese período.

EL FANTASMA DEL ESCRITOR*

Jean-Claude Bonnet
Centre National de la Recherche Scientifique

Ecco il vero Polichinello
Denis Diderot[1]

Durante los últimos veinte años, que podemos llamar estructuralistas, el cuestionamiento del método biográfico fue la norma e inspiró los más sólidos logros de la reflexión teórica. Este tema necesario, que la nueva crítica convirtió en su más fuerte caballo de batalla, había sido ya el de Mallarmé y Valéry, que habían expulsado al autor de su obra mediante la crítica de toda referencia a cualquier interioridad psicológica y la insistencia en la dimensión puramente verbal e impersonal del lenguaje, aquella que Proust expresó a su modo en *Contra Sainte-Beuve*. A partir de los años sesenta, una confluencia excepcional de saberes hace que este debate se retome para argumentarse más sistemáticamente e ilustrarse mediante una serie de textos canónicos. Maurice Blanchot, en *Lautréamont et Sade* (1963), anuncia que no hay referente en el ámbito del sujeto y que éste se abole en el significante. Marcelin Pleynet convierte su *Lautreámont par lui-même* (1967) en un verdadero manifiesto, y Philippe Sollers, en "La science de Lautréamont" (1967), propone denominar *tanatografía* a la aniquilación del tema biográfico en la obra de Ducas-

* Este texto fue publicado originalmente con el título "Le fantasme de l'écrivain", en el monográfico "Le biographique", de la revista *Poétique*, 68, 1985 (págs. 259-277). Su publicación ha sido autorizada por el autor. La traducción es de Mayte Cantero Sánchez, en colaboración con Aina Pérez, Meri Torras y Carole Guaillier. Las traducciones de las citas son nuestras, si no se señala lo contrario en nota al pie. Indicamos entre corchetes los datos bibliográficos incompletos en el original.

[1] D. Diderot, *Salón de 1767*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2003, pág. 304.

se. Gérard Genette, en su "Stendhal" (1969), denuncia la ilusión biográfica en Sainte-Beuve, que consiste en buscar la forma primera de Beyle mientras que éste "no es para nosotros, legítimamente, más que un personaje de Stendhal". En "La muerte del autor" (196[8])[2], Roland Barthes evoca esta ruptura entre el individuo que escribe y la escritura, que es "destrucción de toda voz, de todo origen", "ese lugar neutro, compuesto, oblicuo al que va a parar nuestro sujeto [...], donde acaba por perderse toda identidad"[3]. Casi al mismo tiempo, Jacques Derrida, en *De la gramatología* (1967), combate el señuelo del "fuera-del-texto" [*hors-texte*] y "del significado psicobiográfico", ya que la escritura es ante todo "desaparición de la presencia"[4], y Michel Foucault, en *La arqueología del saber* (1969), pone en tela de juicio que la unidad de una obra pueda estar garantizada por el nombre del autor y la referencia a una subjetividad soberana. Este descrédito general del interés tradicional por el autor como persona real (interés sospechoso de estar fatalmente atrapado en la ilusión referencial) no fue un simple y polémico llamado a filas y un paso obligado para obtener una patente de modernidad. Liberó la lectura de las obras, prisioneras de una colección de disparates biográficos que había condenado demasiado tiempo a la inteligencia. ¡Cuántos textos (como las *Confesiones* o los *Cantos de Maldoror*) fueron entonces efectivamente leídos en toda su complejidad enunciativa! Sin embargo, acabar un día con el tema biográfico y el autor es una pretensión vana. No es que estén de vuelta tras varios años en la lista negra, sino que jamás han dejado de estar ahí bajo otras formas y a través de interrogaciones nuevas. Hoy parece que el autor es producido a la vez por la obra y los múltiples discursos que la acompañan. En cuanto al ser de carne (y no de papel) que escribe, éste

---

[2] Aunque J.-C. Bonnet apunta a una edición de 1969, la fecha que habitualmente se señala es la de 1968 (*Mantéia*, 5, 4). [N. de las E.]

[3] Traducido por C. Fernández Medrano en R. Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Madrid, Paidós, 1987, pág. 65. Sin referencia de la edición francesa en el original. [N. de las E.]

[4] Traducido por Óscar del Barco y Conrado Ceretti, en J. Derrida, *De la gramatología*, México, Siglo xx, 1971, pág. 203. Sin referencia de la edición francesa en el original. [N. de las E.]

nunca dejará de causar una curiosidad fetichista que atañe a lo más secreto de la literatura y de la escritura en su vértigo enigmático. ¿Qué es lo que lleva a Jacques Derrida[5] a hacer un peregrinaje a las tumbas de James Joyce y de Peter Szondi en un cementerio de Zurich, sino un resto irreductible de devoción y ceremonial literarios? Roland Barthes ha reafirmado siempre una preocupación biográfica, ya sea prologando la *Vida de Rancé*[6], titulando "Vidas" el último capítulo de *Sade, Fourier, Loyola* en el que recoge los rasgos que él llama "biografemas", o incluyendo entre sus "proyectos de libro" una "*Vida de hombres ilustres*"[7]. Ha expresado sobre todo un nuevo interés por el autor, ese malquerido de los años precedentes, que vuelve gracias a él bajo la forma de un "simple plural de encantos"[8]. Cuando recuerda haber visto a Gide en 1939 "al fondo de la cervecería Lutétia comiéndose una pera y leyendo un libro", reconoce que la idea "*[d]el escritor sin su obra*"[9] es un fantasma, del cual no subestima, sin embargo, la fuerza de fascinación ni el efecto en una vocación literaria.

Hace más de dos siglos que debemos adaptarnos a esta presencia extraña, farragosa y perfectamente incongruente del escritor vivo. Por el incremento de su papel en la cultura y la sociedad de los Ilustrados, el hombre de letras se vio obligado a tener una imagen pública, es decir, a producirse en múltiples escenas. Reemplazando

[5] J. Derrida, *La carte postale: de Socrate à Freud et au-delà*, París, Flammarion, 1980, pág. 161. Existe traducción española en México, siglo XXI, 2001. [N. de las E.]

[6] "Chateaubriand: 'Vie de Rancé'", en *Le degré zéro de l'écriture* seguido de *Nouveaux essais critiques*, París, Seuil, 1953. Traducción de Carlos Palleiro para México, Siglo XXI, 1973, págs. 149-170. [N. de las E.]

[7] R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, París, Seuil, 1975, pág. 152. [Traducción española por Julieta Sucre, en Barcelona, Paidós, 2004, pág. 199]

[8] "Porque si es necesario, debido a una dialéctica retorcida, que haya en el Texto, destructor de todo sujeto, un sujeto al que amar, este sujeto está disperso, un poco como las cenizas que se tiran al viento tras la muerte (al tema de la *urna* y la *estela*, objetos fuertes, cerrados, instituidores del destino, que se opondrían a los *destellos* de la memoria, la erosión que no deja de la vida pasada más que algunos pliegues". R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, París, Seuil, 1971, pág. 14. [Traducción de Alicia Martorell, en Madrid, Cátedra, 2010, pág. 14]

[9] Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, pág. 81 [pág. 106 de la traducción]. El fragmento del que procede la cita se llama precisamente "El escritor como fantasma". [N. de las E.]

las antiguas figuras del héroe en una decisiva substitución de imaginario, representa entonces la forma superior del gran hombre[10]. Portavoz en la ciudad del "cuerpo de la nación que comienza a tener espíritu"[11], se emancipa de la tutela absolutista y encarna el mérito. Por tanto, debe exhibirse constantemente y dar cuenta de sí mismo a la opinión pública. Es la nueva etiqueta a la que se somete el rey Voltaire para legitimar su exorbitante magisterio. El filósofo militante que se presenta como el maestro del género humano está sometido, en adelante, a esta constante evaluación que produce una nueva concepción del valor. La institucionalización del medio literario y la expansión de la República de las Letras posibilitan y aceleran la difusión de una imagen pública del hombre letrado, tanto en la prensa, donde prosperan las secciones literarias; como en la red de academias, con sus concursos; o en las correspondencias literarias privadas distribuidas en Europa. En todas partes se expresa una necesidad de referencias y de clasificación, como atestigua principalmente la moda de los diccionarios.

Paradójicamente, la imagen pública del hombre de letras que se difunde entonces tiene un carácter muy privado, hasta tal punto la opinión está habitada por un fantasma fetichista y sólo acepta dar su voto a través de formas celebrativas[12] que satisfacen una demanda general

[10] En sus *Mélanges de littérature, d'histoire, de morale et de philosophie*, F.-L. D'Escherney escribe: "He vivido con la mayoría de los grandes escritores del siglo pasado. Testigo de la consideración que los rodeaba; deslumbrado por la aureola de gloria que coronaba su frente, estaba aún seducido cuando escribí estas líneas (fue en 1789). [...] La Revolución disipó el encanto. [...] Hoy apenas el mejor libro salva a su autor de la especie de ridículo que se ha extendido sobre el oficio de escribir" (París, [Bossange et Masson], 1811, pág. 89).

[11] J. R. D'Alembert (1953), "Essai sur la société des gens de lettres et des grands", [*Mélanges*, 1759, tomo I, págs. 330-331].

[12] Ya he indicado cómo estos género celebrativos (elogio, biografía, conversación, *topos* de la visita y de la antivisita al gran hombre) anuncian la institución del Panteón bajo la Revolución y fundan uno de los aspectos esenciales de la institución literaria. Véase, entre otros, J.-C. Bonnet, "Naissance du Panthéon", *Poétique*, 33, [1978, págs. 47-48]; "Le musée staëlien", *Littérature*, 42, 1981, págs. 4-19; "Les morts illustres: Oraison, éloge academique, nécrologie", en P. Nora (ed.), *Les lieux de mémoire. La nation III*, [París, Gallimard, 1986, págs. 221-224]. [J.-C. Bonnet escribe posteriormente *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, París, Fayard, 1998]

de presencia y que son ritos de autentificación. Los contemporáneos ceden a una tendencia emotiva y reclaman testimonios y un desvelamiento doméstico. Así pues, el género del elogio, abandonando los antiguos cánones de la ejemplaridad por los de lo pintoresco, muestra al hombre en el hombre célebre, según un escenario cada vez más biográfico que pretende dar acceso a los bastidores, para sorprender ahí las identidades. En su *Essai sur les éloges* de 1767, [Antoine Léonard] Thomas recuerda, a propósito de Charles Perrault, que él "hizo grabar los retratos de todos los hombres más célebres del siglo XVII, y reunió muchos recuerdos de aquellos cuyo éxito había sido brillante y cuya vida oscura"[13]. La poética del elogio que él mismo propone responde a una análoga preocupación documental y a la voluntad de acercar imaginariamente a los grandes hombres ("quiero verlos y conversar con ellos"). Una puesta en escena que anuncia las entrevistas, las visitas y los peregrinajes reales cada vez más frecuentes a lo largo del siglo. Todo converge para desear estos encuentros como momentos excepcionales de emoción y de iluminación gracias al efecto mágico y precioso del ascendente. El gran hombre está rodeado por un rumor que difunde anécdotas sobre sus más mínimos actos, de los cuales se hacen eco la prensa y las correspondencias privadas o públicas[14]. Una imaginería plana le da a ver progresivamente a partir del estereotipo del elogio y de piezas teatrales mediocres, retratos y bustos vulgarizados por la estampa y, tras su muerte, a partir de objetos de culto y de reliquias: aquí tenemos a La Fontaine, a Fénelon, a Montesquieu.

Esta representación, que hoy nos parece pobre y muy descolorida, es percibida entonces como un efecto de

---

[13] A. L. Thomas, *Essai sur les éloges,* [París, Auguste Delalain, 1829], cap. XXXII, [págs. 412-413].

[14] Por ejemplo, el abad Galiani escribe desde Nápoles a Thomas el 24 de diciembre de 1773: "¿Qué opina usted de nuestro filósofo? Dicen de su conducta con la zarina cosas espantosas. Dicen que se atrevió a tirarle su peluca en las narices, a pellizcarle la rodilla, etc." [Sin referencia en el original]. Todavía hoy las sociedades eruditas dedicadas a la memoria de los autores perpetúan este "dicen" y se reúnen anualmente para escuchar sin rechistar noticias sobre un catarro, un viaje, una caída, etc., de su gran hombre, simple y poética devoción de fieles confinados a la puerta del santuario.

naturalidad y de simplicidad, ilustrando efectivamente el tema biográfico que se impone cada vez más a mitad del siglo XVIII, y particularmente en las recopilaciones de vidas[15], los numerosos repertorios y todas las formas de compilación. En su *Histoire des membres de l'Académie morts depuis 1700 jusqu'à 1771* (1779), D'Alembert encuentra a veces la inspiración satírica de Fontenelle en la tradición de las colecciones de anécdotas [*ana*] y de las historietas[16], pero generalmente busca un estilo neutro y quiere apoyarse en el "mejor testimonio" para que su escrito sea "más análogo y más parecido". El prefacio de la primera edición hace un llamado al público que ilustra la evolución del género del elogio y de la reseña [*notice*], cada vez más informativos y documentales:

> Hace mucho tiempo que venimos rogando a aquellos que pueden, como familiares o amigos, interesarse en la memoria de los colegas que hemos perdido, que nos provean detalles sobre lo que les concierne. Esta petición ha sido publicada en varios periódicos[17].

Para su *Nécrologe des hommes célèbres*, publicada de 1764 a 1782, Palissot compila fuentes variadas (elogios, discursos, periódicos) y, mediante el mismo llamamiento público que D'Alembert, pide, especialmente a los allegados,

---

[15] Véase al respecto *Vies anciennes de Watteau*, textos reunidos y presentados por P. Rosenberg (París, Hermann, 1984). El conde de Caylus, en su *Vie d'Antoine Watteau*, leído en la Academia el 3 de febrero de 1748, declara que se "debe amar más el arte que al artista", pero se presenta como testigo privilegiado ("Condenaría tanto como alabaría, sin tener que reprocharme herir el tierno recuerdo que conservo de Watteau…", pág. 55). Sobre el fondo de este debate, la entrada "Elogio" de la *Enciclopedia*, en la sección "elogios académicos" [tomo V, 1755, pág. 527], aconseja pintar al autor antes que a "la persona", puesto que "es a las obras a lo que hay que aplicarse principalmente". Más que un cuestionamiento de la nueva curiosidad biográfica, se trata de una crítica a los miembros honorarios de la Academia y a los académicos de los cuales sólo se puede relatar la vida porque no han hecho ninguna obra.

[16] Los *ana* son "colecciones de ocurrencias y de anécdotas a propósito de miembros eminentes de la República de las Letras", género que se desarrolla especialmente en la segunda mitad del siglo XVII y principios del XVIII. Por su parte, en las *historiettes*, como las de Tallemant des Réaux, "los detalles de la vida doméstica y sobre la psicología de los 'autores' son señaladas en modo burlesco". Véase J.-L. Diaz, *L'homme et l'oeuvre. Contribution à une histoire de la critique*, París, Presses Universitaires de France, 2011, págs. 14-15. [N. de las E.]

[17] J. R. D'Alembert, *Histoire des membres de l'Académie morts depuis 1700 jusqu'à 1771*, [París, Moutard, 1787], tomo II, pág. IX.

retratos, manuscritos y toda suerte de documentos de los que pudieran disponer[18]. Como si respondiera al artículo "Elogio" de la *Enciclopedia*, Palissot se defiende por otorgar más importancia a la vida que a la obra, y asegura que el *Journal des dames* le reprochó no "ofrecer anécdotas comunes de la vida doméstica de los letrados". Sin embargo, el interés de esta obra ("una de las principales fuentes a las que irán a beber quienes emprendan nuestra historia literaria") reside en primer lugar, y esto es nuevo, en el valor del testimonio directo: "Sabrán que nosotros hemos sido coetáneos de los hombres célebres de los que hemos hablado; que hemos podido conocer personalmente a la mayoría de ellos; que hemos sido testigos de las diferentes sensaciones producidas por sus obras"[19].

A través de estos ejemplos, se puede comprender cómo, a partir de 1750, se implanta el famoso dispositivo "el hombre y la obra", que –especialmente tras Sainte-Beuve– se impondrá como el principio del método biográfico y de la historia literaria. Los hombres de letras del siglo XVIII son los primeros en asistir a esta proliferación de comentarios sobre su persona y a la multiplicación de su imagen pública. ¿Cómo reaccionan a esta obligación de existir más allá de su obra, al hecho de que se los visite y se los busque tan ansiosamente para escrutarlos, cuestionarlos y esbozar su retrato? Es en su misma obra, y a partir de su lógica particular, que los más grandes escritores (y sobre todo Diderot y Rousseau) respondieron a esta nueva curiosidad biográfica, cuya trampa intentaron esquivar, contribuyendo así, voluntaria o forzosamente, a su leyenda.

Muy esperado en los salones de pintura y comentado en la prensa, el retrato del hombre de letras es un gran tema para los artistas en el siglo XVIII, que están así asociados a la difusión de la Ilustración. Palissot reprocha

---

[18] "Invitamos a las familias interesadas en la gloria de los hombres célebres de los que nos proponemos hablar a hacernos llegar sus fieles recuerdos" (Ch. Palissot, *Nécrologe des hommes célèbres* [París, Moreau, 1767, pág. V]). A este aviso del tomo II, añade en el tomo III: "o informaciones exactas, o por lo menos simples anécdotas" [París, Desprez, 1786, pág. V-VI].

[19] *Ibíd.*, [pág. VI].

a La Tour ser el pintor de los filósofos y haber situado la *Enciclopedia* a los pies de M^me^ de Pompadour en el cuadro que le hizo como protectora de las artes. Los autores no ceden inmediatamente a la obligación de posar. En su "Elogio de Montesquieu", con el que se abre el tomo v de la *Enciclopedia,* D'Alembert señala las reticencias del gran hombre a la hora de hacerse representar[20], como si condenara esta nueva necesidad del público. La generación siguiente se presta a ello más fácilmente, le admite el principio, pero señala cierta confusión, que Diderot expresa y a la cual dedica el *Salón de 1767.* La interrogación "¿Quién soy? ¿Qué es ser uno mismo?", que atañe a toda la obra, está aquí enunciada en términos estéticos: ¿Qué es un retrato? El autor responde principalmente evocando tres cuadros y dos bustos de sí mismo, con los cuales está desigualmente satisfecho, y que perturban, más que no fijan, los criterios de la identidad. A propósito del cuadro de M^me^ Therbouche ("Se me parece tanto que mi hija dice que le habrá dado mil besos durante mi ausencia"[21]), Diderot revela la curiosa escena de pose en la que se desnudó y apareció ante ella como modelo de academia ("Estaba desnudo, desnudo del todo"), lo que le hizo temer un cierto "accidente" físico, puesto que "no todas las partes del cuerpo obedecen tan bien como el brazo". El desvelamiento con el cual el filósofo quiere darse a ver revela más bien que toda persona ofrece a cada instante una contradicción de tendencias irrepresentables, tema que es desarrollado más ampliamente a propósito del cuadro de Van Loo (*Monsieur Diderot*), en el cual el mode-

[20] "En 1752, M. Dassier, muy nombrado por las medallas que ha acuñado en honor de varios hombres ilustres, vino de Londres a París para acuñar la suya. Mr. de La Tour, artista, y sumamente apreciable por su desinterés y la elevación de su alma, deseaba ardientemente dar un nuevo lustre a su pincel, trasladando a la posteridad el retrato del autor del *Espíritu de las leyes* […] pero M. de Montesquieu […] persistió en negarse cortésmente a sus reiteradas insistencias. Igual dificultad experimentó M. Dassier". [Sin referencia original. Traducción de Juan López de Peñalver, en J. R. D'Alembert, "Elogio de Montesquieu", publicado en Montesquieu, *Del espíritu de las leyes,* Madrid, Imprenta de Villalpando, 1820, tomo i, págs. xxxviii-xxxix]

[21] D. Diderot, *Oeuvres complètes,* R. Lewinter (ed.), París, [Le club français du livre, 1969-1972], tomo vii, sin referencia de página en el original. Traducido por Lydia Vázquez en D. Diderot, *Salón de 1767, op. cit.*, pág. 304].

lo “[s]e me parece bastante […] pero demasiado joven, y con la cabeza demasiado pequeña. Atractivo como una mujer, mirando de reojo, sonriente, afectado, presumido, casi zalamero”[22]. Atribuye este fenómeno y estos rasgos de inversión al contagio de feminidad parlanchina que le afectaba[23] por culpa de “M^me^ Van Loo que venía a chacharear con él” cuando posaba y que lo “arruinó” todo, mientras que si ella hubiera cantado con el clavicordio un aria de Didon… Mediante el ejemplo de este cuadro en el que Diderot se reconoce manifiestamente superior a Saint-Eutrope[24], se pone en duda la capacidad del retrato, porque es demasiado estático para representar un ser que difiere constantemente de sí mismo, y que tiene “en un día cien fisonomías diversas”[25], a menos que la obra, transcendiendo la anécdota, logre una forma más elevada de la semejanza:

> Llevo una máscara que engaña al artista, ya sea porque hay en ella demasiadas cosas confundidas juntas, o bien porque como las impresiones de mi alma se suceden con gran celeridad y aparecen todas pintadas en mi semblante, el ojo del pintor no puede fijar un momento concreto, convirtiéndose así su tarea en una labor mucho más compleja de lo que creía en un principio. Sólo me han retratado bien una vez, y lo hizo un pobre diablo llamado Garand, que consiguió captarme; supongo que le sucedió lo mismo que a un tonto cuando dice una vez en su vida algo ingenioso. *Ecco il vero Polichinello*[26].

---

[22] *Ibíd.*, pág. 77 [de la traducción].

[23] Los retratos literarios de Jacques-Emile Blanche en *Mes modèles* (1928) son un complemento de los retratos pintados. A propósito de Gide, que tiene “el rostro un poco chinesco de un joven evangelista”, mantiene una preocupación muy parecida a la de Diderot. El escritor quiere escoger y controlar su imagen pública, que no puede reducirse a representar simplemente una actitud propia. No confunde el tiempo de la pose con el de la recreación. Hay que borrar las risas: “Es este ánimo lo que Gide trataba de ocultar, en los tiempos en que posaba para mí como joven Amiel, en el cuarto de baño verde” (París, [Stock], 1928, pág. 196).

[24] Durante la Edad Media vieron la luz numerosas *vidas* de Saint-Eutrope, que deviene todo un personaje legendario. De ahí la alusión del autor. [N. de las E.]

[25] D. Diderot, *Oeuvres completes, op. cit.* [Pág. 78 de la traducción]

[26] *Ibíd.*, pág. 47. [Pág. 78 de la traducción]

Este cuadro, descrito en dos cartas a Sophie Volland[27], realiza por azar una conjunción de singularidad y de ideal de belleza que corrige y engrandece el modelo de un modo del todo adecuado a la imagen pública que Diderot desea entonces dar de sí mismo. Prosigue esta reflexión a partir del ejemplo de los dos bustos. Cuando Falconet vio el de M^lle^ Collot, prefirió destruir el suyo ("Al caer el citado busto al suelo, roto en mil pedazos, se descubrieron intactas dos bellas orejas, disimuladas bajo una indigna peluca con la que M^me^ Geoffin me había disfrazado")[28]. Aunque fuera fracasado, Diderot añora una cierta expresión fugitiva ("he de confesar que en ese busto, mediocre en efecto, llevaba marcados los estigmas de una pena secreta que por aquel entonces devoraba mi alma")[29]. Es sin duda a esta obra a la que remite maliciosamente la estatua carcomida al principio de *El sueño de D'Alembert.* Para este curioso festín de piedra que debe hacer asimilar de forma poética el proceso de la asimilación, la escultura de Falconet es colocada "en un mortero". "Bueno, pulverícela", suelta D'Alembert[30]. Otro modo de decir que la obra no es asimilable a una figura y que no puede tener rostro. Frente a la máscara de la persona, aunque le valga un beso de Angélica[31]; frente a esta semejanza incontestable pero insuficiente, y cuya forma más espectacular es la máscara mortuoria sobre la cual una ensoñación sin fin se ejercita para descifrar un último secreto biográfico, Diderot prefiere la máscara de la "verdadera polichinela", que es un personaje de la obra.

[27] "Efectivamente medito sobre este cuadro. Vivo en él, respiro en él, en él tengo alma; se ve el pensamiento a través de la frente […]. Y es que es algo hermoso, cuyo mérito del parecido, que es perfecto, es sin embargo el menor" (17 y 27 de septiembre de 1760). [Sin referencia en el original. Traducción de Núria Petit, en D. Diderot, *Cartas a Sophie Vollant,* Barcelona, Acantilado, 2010, págs. 124 y 133]

[28] Sin referencia en el original. *Ibíd.*, págs. 78-79. [N. de las E.]

[29] Sin referencia en el original. *Ibíd.*, pág. 79. [N. de las E.]

[30] Sin referencia en el original. Traducción de Angelina Marín del Campo en D. Diderot, *Tres diálogos filosóficos de Diderot (El sueño de D'Alembert)*, México, UNAM, 1982, pág. 30. [N. de las E.]

[31] Marie-Angelique, hija de Diderot y Abel-François Caroillon de Vandeul. [N. de las E.]

Para aquellos que van a verle, inventa cada vez un nuevo papel, como libremente improvisado a partir del repertorio de sus escritos. Cuando el príncipe heredero de Brunswick-Wolfenbüttel y el de Saxe-Gotha[32], uno tras otro, quieren encontrarlo "sin ser reconocidos", para sorprender al gran hombre en su autenticidad doméstica, se prepara una puesta en escena que acaba en verdadero drama burgués. El pretendido desvelamiento privado no puede producirse más que sobre un fondo de juego y de mistificación. Ante jóvenes testigos, como Garat, que van a conversar con él y ya están entrevistándolo[33] (manía que había criticado en el personaje del pequeño conde de Lauragais, siempre en camino para visitar a Voltaire o a Buffon), no juega el papel que se espera de él y se hace el original, por lo que Garat publica un retrato satírico en el *Mercure de France* de 1779, donde aparece como una especie de Rameau energúmeno[34]:

> Me ahorra el esfuerzo de balbucear torpemente el motivo de mi visita. Lo adivina aparentemente por el aire de gran admiración por el que yo debía estar embargado [...]. Se levanta, sus ojos se fijan en mí, y es evidente que ya no me ve en absoluto [...]. Me representa una escena entera de Terencio; canta varias canciones de Horacio. Acaba cantándome finalmente una canción llena de gracia e ingenio, hecha por él de improviso en una cena[35].

Estas payasadas singulares tienden a desacreditar la constatación de un tercero que se autorizaría indebidamente del privilegio de una familiaridad y de una proximidad ilusorias. Es, sin embargo, en estos testimonios (los de

---

[32] Se relatan dichos encuentros en *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, depuis 1753 jusqu'en 1790*, París, Furne et Ladrange, 1829, tomo VI, pág. 92. [N. de las E.]

[33] D'Escherney anota: "Le gustaba considerarse como uno de esos filósofos de la antigüedad a los que se iba a consultar como a los oráculos: perdía casi todas sus mañanas dando audiencias filosóficas a todo tipo de personas, a pequeños autores, escritores ignorados, poetas mediocres e incluso a vagos y maleantes" (*op. cit.*, capítulo XIX).

[34] Véase el diálogo satírico *El sobrino de Rameau* (obra póstuma de D. Diderot publicada en 1821 y traducida al español por Ana María Patrón en Madrid, Nórdica, 2008), al que J.-C. Bonnet se refiere más adelante. [N. de las E.]

[35] Sin referencia en el original. [N. de las E.]

Garat, M[me] Necker[36], Naigeon[37], etc.) donde Sainte-Beuve, tan ligado a las conversaciones, a las correspondencias y a documentos de todo tipo, creyó descubrir al autor e hizo el retrato que se quiere parecido a la "veleta de Langres"[38]. De este tema (tan pesadamente desarrollado en caricaturas inútiles durante todo el siglo XIX), dedujo que la obra era deshilvanada y heterogénea, lo que ha retrasado considerablemente su lectura. Sin embargo, Diderot la había concebido precavidamente para resistir en todos los puntos a este nuevo espacio biográfico que se constituye en el siglo XVIII y en el que se funda la historia literaria.

Preocupado por su imagen e incapaz de un proyecto autobiográfico –del cual la correspondencia con Sophie Volland le dio momentáneamente la idea–, se ve impelido a interesarse progresivamente por el género biográfico. Al principio no piensa en él más que débilmente: por ejemplo, reseñando en su *Correspondance littéraire* la *Vie du cardinal d'Ossat*[39], de M[me] Thiroux d'Arconville, donde señala que el historiador y el biógrafo se oponen como la pintura histórica y la pintura de género; o bien bajo la forma de una dulce burla en *Vie abrégée de La Fontaine*, en una página y media para la edición de los *Cuentos* de 1762:

> La vida de La Fontaine no fue, por así decirlo, más que una distracción continua. Estaba ausente del ambiente de la so-

---

[36] Suzanne Curchod, madre de M[me] de Staël, fue una importante *salonnière* alrededor de la cual se reunían Buffon, Grimm, Diderot y D'Alembert, entre muchos otros. Véase S. Curchod y J. Necker, *Mélanges extraits des manuscrits de Mme. Necker*, París, Pougens, 1798. [N. de las E.]

[37] Jacques André Naigeon es el responsable de una edición en 15 tomos de las obras de Diderot (*Oeuvres publiées sur les manuscrits de l'auteur par Jacques-André Naigeon*, París, Desray, 1798) y de unas *Mémoires historiques et philosophiques sur la vie et les ouvrages de D. Diderot* (París, Brière, 1721). Véase P. Pellerin, "Naigeon: une certaine image de Diderot sous la Révolution", *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 29, 2000, págs. 25-44. [N. de las E.]

[38] En una carta a Sophie Volland escrita el 12 de agosto de 1759, Diderot, natural de la ciudad francesa de Langres, dice de sus compatriotas que son "inconstantes como veletas": debido a las "vicisitudes del clima", con cambios muy bruscos, "se acostumbran [...], desde la más tierna infancia, a girar según el viento. La cabeza de un langrés está sobre sus hombros como el gallo de la iglesia en lo alto del campanario" (D. Diderot, *Cartas a Sophie Volland*, *op. cit.*, pág. 48). La imagen de la veleta de Langres (*girouette langroise*), es recurrente para referirse al retrato imposible del escritor. [N. de las E.]

[39] Véase la ya citada *Correspondance* de Grimm y Diderot, tomo VII, págs. 329-332. [N. de las E.]

> ciedad. Casi un imbécil para la masa, el autor ingenioso, el hombre amable, sólo se dejaba ver a intervalos y a los amigos. Tuvo pocos libros y pocos amigos.
> Entre el gran número de obras que dejó, no hay nadie que no conozca sus *Fábulas* y sus *Cuentos*; y las particularidades de su vida están escritas en cien lugares[40].

El tono enigmático y alegre de esta *vida abreviada* en la que Diderot habla también de sí mismo, recuerda el estilo del epitafio –verdadero género literario muy de moda en el siglo XVIII–, que es una negación de la biografía y de su pesadez demostrativa. En su aspecto epigramático, el epitafio es una de las formas más crueles de la sátira, mediante la cual uno nunca acaba de librarse de los muertos. Es por ello que Diderot declara que sería "deseable que cada uno hiciera pronto el suyo"[41]. A las calumnias de todo tipo; a los ataques de Palissot[42] y de Sabatier de Castres[43]; a lo que más seriamente teme de Rousseau en las *Confesiones*; responde mediante la sátira en *El sobrino de Rameau*, pero sobre todo mediante escritos de forma biográfica que ofrecen otras tantas máscaras a través de las cuales escoge hablar de sí mismo: el *Elogio de Richardson* [1762], la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm* [1781][44], y especialmente *La Vida de Séneca* [1778], que se convierte en el *Ensayo sobre los reinos de Claudio y de Nerón* [1782]. En este último texto, testamentario y destinado a "dejar una memoria honrosa" pese "al ingrato que habla mal de sus benefactores"[45], Diderot da su opinión sobre la imagen pública del hombre de letras, tema particularmente debatido tras la muerte de Voltaire y de Rousseau. Reco-

---

[40] En D. Diderot, *Ouvres complètes*, *op. cit.*, tomo V, pág. 150.

[41] Hoy en día, después de Stendhal, Philippe Sollers propone para sí mismo: "Diamante llamado Sollers, Veneciano de Bordeaux" (*Portrait du joueur*, [París], Gallimard, 1984, pág. 308. [Traducción española de Arturo Firpo, en *Retrato del jugador*, Barcelona, Lumen, 1988, pág. 225]).

[42] Charles Palissot de Montenoy obtuvo un gran éxito ridiculizando a Rousseau en *Le Cercle ou les Originaux* (1755). [N. de las E.]

[43] En 1772, Sabatier de Castres publica *Les trois siècles de notre littérature ou Tableau de l'esprit de nos écrivains*, que Diderot critica en la citada *Correspondance* (tomo VIII, págs. 92-93). [N. de las E.]

[44] D. Diderot, *Ouvres complètes*, *op. cit.*, tomo XIII, pág. 63-79. [N. de las E.]

[45] D. Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron ou Vie de Sénèque le philosophe*, París, Brière, 1823, pág. 136. [N. de las E.]

noce allí, como en ningún otro lugar en su obra, el valor militante del culto a los grandes hombres, y agradece a los "biógrafos" antiguos (Plutarco) y modernos (Moreri, Bayle, así como a los secretarios de la Academia, Fontenelle, D'Alembert, Condorcet), "a quien nuestros sobrinos deberán [...] el conocimiento útil de las virtudes sociales o de los defectos domésticos que hicieron agradable o fastidioso el trato de los hombres célebres cuyas obras admirarán"[46]. El culto devoto que evocaba una fórmula de la *Vie abrégée de La Fontaine* ("Mucho tiempo después de su muerte los extranjeros iban a visitar la habitación que él había ocupado. Una vez al año iré a visitar su tumba"[47]) está aquí explícitamente detallado y relacionado con la gran necesidad emotiva propia del siglo. Diderot ve en este nuevo interés por la "historia privada"[48] una gratitud natural de la posteridad, pero integra esta curiosidad biográfica en el contexto teatral y retorcido del *Ensayo sobre los reinos de Claudio y de Nerón*: el tema doméstico sólo es aceptable para él en la escenografía del ideal de belleza concebido en el *Salón de 1767*.

Diderot resiste a la demanda biográfica con la cual, por otra parte, juega soberanamente. Tras la crítica realizada en los años sesenta a la historia literaria en su tradición biográfica, hoy estamos en mejores condiciones de medir la fuerza de ausencia y de alteridad de esta obra que nunca tendrá rostro. Del mismo modo que se divierte perdiendo todos los testimonios, Diderot perturba sistemáticamente en sus escritos las marcas de una lectura realista y referencial (por ejemplo, las del tiempo o las de la atribución de las voces), y disuade la identificación

[46] *Ibíd.*, págs. 245-246. [N. de las E.]

[47] Sin referencia en el original. [N. de las E.]

[48] "Una suerte de reconocimiento delicado se une a una curiosidad digna de elogio, para interesarnos por la historia privada de aquellos cuyas obras admiramos. Su lugar de nacimiento, su educación, su carácter, la fecha de sus producciones, la acogida que recibieron con el tiempo; sus inclinaciones, sus gustos honestos o deshonestos, sus amistades, sus fantasías, sus defectos, su forma exterior, los rasgos de su rostro, todo lo que les atañe llama la atención de la posteridad. Nos gusta visitar sus moradas; sentiríamos una dulce emoción en la sombra de un árbol bajo el cual ellos habrían descansado; querríamos ver y conversar con los sabios cuyos trabajos aumentaron el poder de la virtud y los tesoros de la verdad" [*Ibíd.*, pág. 339].

de un sujeto biográfico tan variado como inaccesible. Este conjunto de textos, tan dispersos que su reunión no está todavía acabada, no puede dar a ver una imagen unificada del autor, aunque parece ilustrar de forma ejemplar *Contra Sainte-Beuve*. Imitando las formas más vivas y más inoportunas de la presencia, Diderot no hace sino ausentarse magistralmente de ella, puesto que niega que existan momentos privilegiados y sinceros que escapen a la actividad semiótica. En lo más íntimo de la escritura amorosa, revela la fractura del lenguaje y la paradoja de la imitación, pues las cartas a Sophie son finalmente destinadas a millares de futuros lectores. Lejos de estar inspirado por una vulgar *posteromanía*, la llamada a la posteridad es la respuesta que opone a sus contemporáneos, con demasiado afán de presencia. Frente a una fusión ilusoria, él prefiere la distancia y la separación, y la excepcional retirada del escrito póstumo. Escoge el *off* y el fuera de campo, por hablar en términos cinematográficos; escoge estar en el patio de butacas más que en la escena falaz del presente.

Si su estética de lo compuesto, que es el principio disociante de la obra, libera a Diderot del tema biográfico, todo destina a Rousseau a encerrarse en él, y a no escapar de él. La empresa de las *Confesiones* es la más intensa reacción a la nueva curiosidad de los contemporáneos. Para calmar la confusión de su imagen pública, Jean-Jacques se esfuerza indefinidamente en demostrar la coincidencia y el acuerdo entre su retrato "unido en sus partes"[49] y el "sistema unido de sus libros"[50]. Aparentemente atado en este esquema, consigue darle margen sometiendo la insistencia biográfica a la fuerte concepción de la obra.

Las *Confesiones*, componiendo un retrato definitivo y demostrando que todo se sostiene en este extraño ensamblaje, debían detener la serie infernal de comentarios y desfiguraciones. Ahora bien, desde la primera lectura imprudente de la historia de su vida, Rousseau descubre, en inevitables efectos perversos, que su obra no ha hecho

[49] Las referencias remiten a J.-J. Rousseau, *Rousseau, juge de Jean-Jacques: Dialogues*, cuyo prefacio escribió Michel Foucault (París, Armand Colin, 1962, pág. 143).

[50] *Ibíd.*, pág. 271.

más que reactivar y estimular la proliferación y el interés biográficos. Mediante este escrito, "inició al público en todas sus debilidades, en todas sus faltas más secretas"[51], aunque Diderot podrá evocar algunos años más tarde, en el *Ensayo sobre los reinos de Claudio y de Nerón,* esta "obra póstuma en la que acaba de declararse loco, orgulloso, hipócrita y mentiroso"[52]. Convencido de que ha dado ahí materia nueva a esta "liga cuyo objeto es la difamación de J.-J.", Rousseau afirma que ya sólo se le acercan para "intentar sorprenderlo, trazar algunos rasgos nuevos para su retrato", e imagina que en todos los lugares en los que ha residido y en todos los itinerarios revelados por las *Confesiones*, se envían informadores para recoger otras anécdotas condenatorias. A todo ello, los *Diálogos* oponen una nueva tentativa de elucidación biográfica. En esta curiosa puesta en escena en la que el proyecto de las *Confesiones* es teatralmente redistribuido, se trata esta vez de intentar hacer el pesado esfuerzo de introducir el tercero inoportuno ("Es necesario decir, cómo, si yo fuera otro, vería a un hombre como yo"), a fin de reducirlo mediante una descabellada sobrepuja. Rousseau se las ingenia para concebir "una hipótesis general que pueda reunir todas las causas" que hay en su contra y para agotar las posibilidades "escogiendo lo peor". Por eso "raramente ha dedicado más de un cuarto de hora diario" a este escrito emprendido con "la mayor de las repugnancias y el mayor de los tedios". Antídoto y veneno, la trampa martirizante de los *Diálogos* se revierte y se aligera también en un sueño transparente.

Mientras los "canallas de los admiradores"[53] buscan a Jean-Jacques para difamarlo mejor, el texto de los *Diálogos* monta en el imaginario –y por la sola fuerza del lenguaje– un perfecto escenario de autentificación y construye la utopía del buen testimonio. Una vez desmitificado el ser monstruoso que los franceses habían hecho de él, "figurándolo a su manera"[54], la constatación final es "el acuer-

[51] *Ibíd.*, pág. 244.

[52] D. Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron ou Vie de Sénèque le philosophe, op. cit.*, pág. 150. [N. de las E.]

[53] J.-J. Rousseau, *op. cit.*, pág. 248.

[54] *Ibíd.*, pág. 47.

do entre su vida y sus máximas". La construcción de la obra está fundada en la confrontación del hombre y de la obra (como lo ilustra el principio del *Segundo Diálogo*: "–El Francés: Bien, Señor, ¿usted lo ha visto? –Rousseau: Bien, Señor, ¿usted lo ha leído?"). El personaje del Francés ni lo ha visto ni lo ha leído. El otro, llamado Rousseau, lo ha leído. Le hace la primera visita para una especie de reconocimiento y de examen minucioso a fin de trazar un retrato verídico. Tras lo cual puede a su vez introducir al Francés ante Jean-Jacques para una segunda visita, en la que todas las contradicciones se resuelven. El trabajo preparatorio del primer viajero es una verdadera investigación que se quiere muy diferente a una conversación pasajera, puesto que "es en la familiaridad de un trato íntimo, en la continuidad de la vida privada, que un hombre, a la larga, se deja ver tal y como es". Para tener un "juicio sólido" hay que "comenzar por verlo todo, por escucharlo todo, por tomar nota de todo". El detalle de la vida doméstica de Jean-Jacques y de su intimidad es objeto de una contabilidad obsesiva en la que todo tiene sentido, como el hecho de que "haya logrado hacer anidar golondrinas en su habitación con tanta confianza que se dejan encerrar en ella sin asustarse, o que haya enseñado a su perro a vivir familiarmente con su gato". La segunda visita, en forma de *happy end*, es una gran escena de reconciliación. Sólo la escritura en el mundo de las quimeras puede acomodar una tal reabsorción del espacio biográfico en el sistema de la obra. En la vida real, Jean-Jacques recibe numerosos visitantes pero, menos dóciles que los imaginarios, no se acogen completamente a esta construcción del lenguaje a través de la cual pretende mostrarse transparente[55]. D'Escherney advierte cierta "coquetería" en lo que concierne,

---

[55] Véase, por ejemplo, B. de Saint-Pierre [*La Vie et les Ouvrages de Jean-Jacques Rousseau*, en M. Souriau (ed.), París, Societé des textes français modernes, 1907] y J. H. Füssli (*Remarks on the Writings and Conduct of J.-J. Rousseau*, Londres, [T. Cadel], 1767). En el número 16 de la revista *Dix-Huitième siècle* [1984], M. Jochen Schlobach acaba de publicar un "Reportage sur Rousseau en 1763": dos suizos de lengua alemana visitan a Rousseau en Moitiers. En un estilo periodístico, los dos testigos presentan un "carácter de M. Rousseau en sus aspectos principales" y sus opiniones literarias, políticas y morales. Rousseau les lee sus *Cartas a Malesherbes*.

por ejemplo, al tema de la salud o del sueño (Rousseau declara que es insomne, mientras que ronca toda la noche) y, más generalmente, una distorsión inevitable y una falta de presencia en este hombre que se identifica tan extremadamente con el poderoso sistema de su obra:

> Lo he visto demasiado tiempo desde demasiado cerca para compartir la inocencia de sus juicios, pero no lo he amado o estimado menos: él lo sabía, y aunque me temía un poco porque veía que lo penetraba y que no se me escapaban sus debilidades, él no me amaba menos[56].

El otro aspecto de los *Diálogos,* que Rousseau llama la hipótesis de lo peor, recuerda las audacias tan esclarecedoras del *Segundo Discurso* y de la *Carta a d'Alembert,* y convierte esta obra síntoma en uno de los más fuertes diagnósticos formulados sobre los Ilustrados. Con esta pluma paradójica que le permitió escribir la sátira de las costumbres parisinas en la *Nueva Eloísa,* Rousseau da aquí una visión del medio literario de una agudeza sociológica sorprendente. Retomando ciertas expresiones de los antifilósofos, describe cómo se reúnen, en los "círculos", los "pequeños comités secretos", los "pequeños tribunales literarios", aquellos que "se jactan de ser los árbitros del renombre, los distribuidores de la gloria", y que han "adoctrinado poco a poco la opinión pública", obligada a "seguir la pista de los brillantes Autores de este siglo". El "tejemaneje literario" ha producido una "epidemia de espíritu" y una "ictericia universal" en esta "generación alimentada de hiel y de filosofía"[57] que tiene un "apetito general de odio"[58], puesto que los "letrados" están asolados por el amor propio. De ahí el "delirio público" a propósito de Jean-Jacques que ha mostrado "muy francamente el abuso de las letras y la fanfarronería del oficio del autor".

---

[56] *Op. cit.*, cap. XIV.

[57] Rousseau, *op. cit.*, pág. 223.

[58] En este período de efervescencia de la evaluación, todos temen a todos. Diderot teme a Poinsinet o Palissot. Sabatier de Castres teme a cambio los golpes de los filósofos: "Habíamos previsto que los filósofos no nos perdonarían nunca haberlos atacado. [...] Los vemos abalanzarse contra nosotros en las sociedades, no ahorrarse nada para desprestigiar nuestro trabajo, nuestra persona, nuestras costumbres" (*Les Trois Siècles de la littérature française,* [Amsterdam, 1923, pág. XCIX]).

Él, que no es un "letraherido" y que no tiene "veneno de hombre de letras", está "entre todos esos energúmenos de sensibilidad como una mujer sin colorete"[59]. Bajo el modo de la exageración claramente anunciada, y que la estructura de los *Diálogos* alienta, imagina en esta arena cruel todas las formas de tráfico y de falsificación susceptibles de desfigurar su retrato, su vida y su obra.

El primer visitante, el que ha leído al autor, descubre el verdadero rostro de éste ("Le encuentro hoy los rasgos del Mentor de Émile. Puede que en su juventud le hubiera encontrado los de Saint-Preux"[60]) en lugar del "feroz o edulcorado aspecto"[61] que han difundido cuadros célebres, puesto que uno de los principales puntos del complot es que han querido "darle un rostro a los ojos del público". A propósito de esas telas para las cuales posó voluntariamente como los otros escritores de su época, Rousseau introduce la hipótesis de una maquinación que él llama "historia de los retratos". Iniciada en Francia por "ruidosos" protectores ("Ellos mismos han mandado hacer esos retratos con muchos gastos y cuidados; los han anunciado pomposamente en los periódicos, en las gacetas, los han alabado por todas partes")[62], eclosiona en Inglaterra con Hume, que lo representa como "cíclope horrible":

> Allí, el primero y más importante de sus esfuerzos era hacer que Ramsay, su amigo particular, hiciera el retrato de su amigo público J.-J. Anhelaba este retrato tan ardientemente como un

[59] Rousseau, *op. cit.*, pág. 153.

[60] *Ibíd.*, pág. 122. J.-C. Bonnet se refiere a *Emilio, o de la educación* y al personaje de Saint-Preux, inspirado en Pierre Abélard, protagonista de la *Nueva Eloísa.* [N. de las E.]

[61] "Feroz" en el cuadro de Ramsay y "edulcorado" en el de La Tour, donde Diderot, "en vez del censor de las letras", no ha visto más que "el autor de *Devin du village* […] bien vestido, bien peinado, bien empolvado y ridículamente sentado en una silla" (D. Diderot, *Essai sur la peinture,* [en *Oeuvres esthétiques,* Vernière, París, 1960, pág. 695. Existe traducción española bajo el título de *Ensayo sobre la pintura,* La Plata, Instituto de Filosofía de la Universidad Nacional de La Plata, 1963]). Rousseau experimenta la angustia de una representación vaga. Son numerosas las ocasiones en las que el verdadero rostro del autor se altera. Cerca de Diderot, por ejemplo, que "lo incita a los sarcasmos", se convierte en satírico y mordaz.

[62] Rousseau, *op. cit.*, pág. 122.

amante muy apasionado desea el de su amada. A fuerza de impertinencias, arranca el consentimiento de J.-J. Le hacen ponerse un gorro muy negro, un vestido muy marrón, le colocan en un lugar muy sombrío, y allí, para pintarlo sentado, le hacen mantenerse de pie, curvado, apoyando una de sus manos en una mesa muy baja, en una actitud en la que sus músculos fuertemente tensados alteran los rasgos de su rostro[63].

En las "graduaciones preparadas", el retrato se degrada todavía un poco más, y, a partir del "horrible colorido" del cuadro, se obtienen tirajes cada vez más oscuros para mejor abrumar el modelo y "hacer el original tan negro como el grabado". Hacen "desaparecer" el que ha sido trazado en el cuadro de La Tour para substituirlo por uno horrible de Lemoyne. Cansados de este retrato de Jean-Jacques, que es un "objeto de horror", deciden convertirlo en un "objeto de burla".

Fue entonces cuando apareció el retrato con muecas de Fiquet que habían tenido en reserva durante mucho tiempo hasta que llegara el momento de publicarlo, a fin de que el aspecto bajo y risible de la figura respondiera a la idea que querían dar del original. Entonces apareció un pequeño medallón de yeso sobre el traje del grabado inglés, pero cuyo aspecto terrible y orgulloso se habían cuidado de cambiar por una risa traidora y sardónica[64].

Rousseau, que en los *Diálogos* parece querer darse a ver, frente a sus contemporáneos, ante todo como un "buen hombre", se preocupa por los aspectos más populares de lo que llamamos hoy su iconografía[65]. En esta imaginería banal y devota de viñeta, una vez más, finge ver únicamente falsificaciones, "copias desfiguradas" realizadas por "obreros ávidos y torpes", y que "se dejan pudrir en los

---

[63] *Ibíd.*, pág. 123.

[64] *Ibíd.*, pág. 126.

[65] Es en esta época cuando los comerciantes de grabados de la calle Saint-Jacques pusieron en el mercado estampas llamadas *semifinas*, contribuyendo así a una rápida vulgarización de la imaginería de los "grandes hombres". Durante la Revolución, caricaturas antirrevolucionarias representan a Rousseau y a Voltaire en los infiernos. Este último, que había posado de joven ante Largillière, La Tour y Lemoyne, no teme continuar posando muy viejo ante Pigalle, Houdon y Huber, quien le pintaba en "recortes" y en migas de pan. Es de este viejo en harapos, más que glorificado, de donde nacerá más tarde el tema de la "sonrisa repugnante".

muelles o que adornan las habitaciones de los cabarets y las tiendas de los barberos". Más que la expresión real del culto que se le profesa, presiente allí la de una hostilidad popular que puede pasar al acto: asegura que se ha hecho de él un "maniquí armado con un cuchillo resplandeciente" que se ha paseado "pomposamente por las calles de París" para incitar al pueblo "a quemar su efigie a la espera de más". Así se acaba la famosa "historia de los retratos".

Privado de su imagen por el complot, Jean-Jacques debe serlo también del relato verídico de su vida, puesto que se "prepara durante mucho tiempo [...] para publicarla tras su muerte" una obra destinada a "fijar el juicio público sobre su memoria"[66], y "su biografía escrita en vida por traidores que se esconden de él cuidadosamente, portará todos los rasgos de los libelos más negros"[67]. Se adelanta a los temas de esta vida criminal en términos crueles y cómicos que tienen una curiosa resonancia sadiana: helo aquí convertido en envenenador que "roba" y "despacha" a sus víctimas, para las cuales prepara "baños de jugos de hierba" y "botellas de semillas"[68], o en "pícaro, aventurero de cabarets y de lugares oscuros, vil e indecente, corrupto y podrido de sífilis"[69]. Esta última imputación produjo un aumento de obsesivas consideraciones médicas en Rousseau, quien, en su testamento de 1763, desea la autopsia, esa revelación anatómica que es la última manera de ser visto y una forma incontestable del proceso biográfico. Rousseau se somete hasta el final a este corsé médico y policial (efecto inmediato e ineludible de la demanda biográfica del siglo XVIII, cuya ficha política será una de los avatares más calamitosos del siglo XX), reclamando para sí, de algún modo, esta prueba de

[66] Rousseau, *op. cit.*, pág. 297.

[67] *Ibíd.*, pág. 310.

[68] *Ibíd.*, pág. 176.

[69] Es Voltaire quien hizo circular el libelo anónimo *El sentimiento de los ciudadanos*, en el que se puede leer: "Confesamos con dolor y enrojeciendo que es un hombre que lleva aún las funestas marcas de sus excesos, y que, disfrazado de saltimbanqui, arrastra de ciudad en ciudad [...] la miseria por la que hizo morir a su madre y por la que ha abandonado a sus hijos en la puerta de un hospital". Contra estas difamaciones, Rousseau hace circular una nota para desengañar a los franceses sobre lo que les han hecho creer "de su carácter".

la inspección a la que fueron sometidas, por ejemplo, Juana de Arco y más tarde Charlotte Corday, sospechosas de desenfreno. Tanto para la historia de su "alma" como para el destino de su obra, que también corre el riesgo de ser desvirtuada de la misma forma, predice lo peor, ya que, en cartas anónimas, "se le recuerdan cosas como si estuvieran en sus escritos que nunca pensó en introducir"[70], igual que se le atribuyen falsamente obras de Mercier y de Holbach. A las más "malignas interpretaciones", se añade una operación sistemática de "falsificación", facilitada por el hecho de que, "no habiendo hecho [el autor] más que una única edición de cada obra", quedan "pocos ejemplares", operación que ya se manifiesta en nuevas ediciones alteradas por reductos, "por aparentes negligencias que podían hacerse pasar por errores de impresión, pero que producían contrasentidos terribles"[71]. Desvirtuada su obra hasta tal punto, y sin que nadie pueda ya "juzgarlo con certeza"[72], Rousseau acaba por invocar al "gobierno" y por apelar al rey, al que cree acceder cuando trata de depositar el manuscrito de los *Diálogos* sobre el altar de Notre-Dame. Sin duda, pensó que así encontraría protección en un juez supremo, tradicionalmente fuera de alcance y garante de toda evaluación. Sin embargo, bajo el efecto de las nuevas teorías económicas y del curso de las cosas, se empieza entonces a pedir cuentas al mismo rey de su gestión y de su vida[73]. La única garantía verdadera parece encontrarla, como Diderot, en la posterioridad. Espera "una revolución que debe desengañar al público sobre él"[74] puesto que, "por mucho que se haga, el orden natural se restablece tarde o temprano".

A la nueva exigencia del público que quiere verlos y tocarlos, Rousseau y Diderot reaccionaron vivamente

[70] Rousseau, *op. cit.*, pág. 220.

[71] *Ibíd.*, pág. 298.

[72] *Ibíd.*, pág. 251.

[73] En una nota del manuscrito ([*Oeuvres completes*], Pléiade, 1, LX), Rousseau comenta: "Esta idea y la del depósito en el altar se me ocurrieron en vida de Luis XV, y entonces era un poco menos ridícula". Las *Confesiones* y el *Compte rendu* [*au roi*] de [Jacques] Necker [1781], responden a la misma necesidad histórica.

[74] *Ibíd.*, pág. 292.

inventando toda una gama de actuaciones y poses. Sorprendido por estos numerosos testigos, el uno improvisa un juego superior que sólo puede escapárseles y decepcionarlos, y se produce sin esfuerzo como personaje con diferentes roles, porque éste es el principio de su obra. El otro, atormentado por la ilusión de la presencia, se empeña en querer aparecer en tanto persona en esta escena, y se toma de modo trágico el requerimiento de ser visto, hasta el punto que no soporta realmente el guión más que en la escritura, donde lo ajusta a su modo. Diderot se encomienda más serenamente a los tiempos lejanos, mientras que Rousseau detalla en su visión todos los escollos de la nueva cultura ilustrada, a saber, las interferencias y las perturbaciones de todo tipo que trastornan la difusión de la obra y afectan la imagen del autor. El uno se complace en destacar sobre este desorden por el gusto de las mistificaciones y por una distribución de su obra destinada a extraviar por mucho tiempo la lectura; el otro inventa en sus *Diálogos* un dispositivo transparente y según su voluntad, donde los testimonios y las lecturas garantizan el acuerdo de los sistemas ligados del hombre y de la obra. A través del personaje del primer visitante y del "depositario" (al cual quiere confiar el libro, así como las *Confesiones* y todo un dossier de documentos), parece imaginar un encargado de la gestión perfecta de la obra. Voltaire, un calculador más frío y eficaz del control de su imagen pública y del destino de sus escritos (diríamos hoy: más "profesional"), sin duda respondió mejor a la demanda de sus contemporáneos, a juzgar por su triunfo en 1778 y por su apoteosis sobre la escena. En las últimos meses de su vida, preparaba una nueva edición de sus obras completas con la ayuda de su secretario Wagnière, empresa cedida a continuación a Beaumarchais para la edición de Kehl, que conduce a una *Vida de Voltaire* escrita por Condorcet, cuyos 27 volúmenes, publicados de 1783 a 1790, adornan el desfile de *panteonización* de 1791.

Otros escritores supieron poner en práctica inmediatamente aquello que Rousseau soñó por anticipado en los *Diálogos* y que Voltaire logró claramente por sí mismo, es decir, interesar más sólidamente a ciertos testigos y po-

nerlos a su servicio, reemplazando así a los visitantes del azar –fatalmente imprevisibles y cuya inútil y penosa devoción hay que conjurar–, por cómplices constantes que son intermediarios, acompañantes y guardianes póstumos. He aquí el tiempo de los secretarios, garantes de orden y de ahorro, cuyos primeros y más célebres ejemplos son Boswell para Johnson y Eckermann para Goethe[75]. Su experiencia ilustra esta institucionalización del espacio biográfico, por la cual se capta un fervor y se pone al servicio del mejor beneficio de la obra. El primer encuentro les hace latir el corazón inevitablemente, como en toda visita al gran hombre. A los veintidós años, Boswell ha leído "la mayoría de escritos de Johnson y [ha] concebido por su autor una especie de veneración misteriosa"[76]. Cuando, el 16 de mayo de 1762, lo encuentra en Londres (según pretende, por casualidad[77]), es para él como la aparición del espectro en *Hamlet*. Muy alterado y torpe, es entonces maltratado por el maestro, pero rápidamente se establece una buena relación entre ellos, y Boswell puede satisfacer su "curiosidad", como lo hará más tarde visitando a Voltaire en Ferney o comiendo con Rousseau en el "agreste lugar de Neuchâtel"[78]. Eckermann concibió para sí mismo

[75] El principal resultado de esta relación continuada entre Samuel Johnson (1709-1784), célebre sobre todo como biógrafo por su *Vida de los poetas ingleses*, y James Boswell (1740-1795), fue la famosa *Vida de Samuel Johnson* (1791) (París, Gallimard, 1954). Jean-Pierre Eckermann (1792-1854) se convirtió en el secretario de Goethe en Weimar en 1823, hasta la muerte de éste en 1832, y publicó las *Conversaciones con Goethe* en 1836 (París, Jonquières, 1930).

[76] J. Boswell, *op. cit.*, pág. 88. [Existe traducción española en Barcelona, Acantilado, 2007]

[77] Parece ser que, por el contrario, Boswell investiga los lugares que Johnson frecuenta y se sitúa deliberadamente en su itinerario. Del mismo modo, D'Escherney (*op. cit.*, cap. II) presume haber conocido a Rousseau de improviso, mientras que "alquiló una casa en Motiers", evidentemente con este único objetivo. Roger Stéphane es más sincero en lo que hoy llamaríamos, en nuestra cultura audiovisual, una actitud de *fan* y de *groupie*: "Ignoro qué demonio me picaba a mis dieciocho años, pero no podía entonces dejar de conocer a quienes admiraba. [...] Por casualidad, el primero que conocí fue a Jean Cocteau –al que no había leído–. Me deslumbró. Pude incorporarme a su entorno. Después conocí a Gide en Trocadero: ¿mi fervor le emocionó? Él aceptó recibirme. Más tarde, conocí a Malraux" (R. Stéphane, *André Malraux, entretiens et précisions*, [París,] Gallimard, 1984, pág. 9).

[78] J. Boswell, *op.cit.*, pág. 170.

el proyecto más preciso de “convertirse en el confidente de Goethe”, cosa que deviene en obsesión (“Vivía día y noche sumido en estas obras y no pensaba ni hablaba de otra cosa que de Goethe”)[79]. Acaba por enviarle “un breve esbozo de su vida y de su formación intelectual”[80], y el gran escritor lo adopta progresivamente entre sus familiares. La primera iluminación se transforma entonces en una relación duradera que favorece una forma de colaboración inédita.

Este vínculo regular permite desarrollar un nuevo género de diálogo[81] muy diferente a las inútiles cargas de la conversación con molestos visitantes. Exasperado por los inoportunos que le acosan, Johnson se queja de estar sometido a “la tortura de la pregunta”. En general, Boswell logra “apaciguar al león” y hacerlo hablar sobre todos los grandes temas. Estas conversaciones pautadas componen la mayor parte de su *Vida de Samuel Johnson*. Goethe está también desbordado por las visitas incesantes, como por ejemplo la de dos rusos mudos que lo observan desagradablemente (“Como su actitud me estaba resultando embarazosa, empecé a parlotear y a decir necedades, soltando lo primero que me venía a la cabeza”)[82], o las de grandes personajes (como el gran duque heredero) que “absorben las fuerzas de su cerebro”, puesto que duran tres horas y tratan en general sobre “lo divino y lo humano” (“Siempre, en efecto, debo pensar en decir algo novedoso a estas altas personalidades y preocuparme porque la conversación sea digna de ellas”). Ante un Goethe que monologa, el principal mérito de Eckermann es saber callarse[83]. Su presencia permite a Goethe posar en su museo imaginario: comenta sus lecturas del momento (a menu-

[79] J.-P. Eckermann, *op. cit.* [Sin referencia en el original. Traducción de Rosa Sala Rose, Barcelona, Acantilado, 2005, pág. 30]

[80] *Ibíd.* [Sin referencia de página en el original. Pág. 40 de la traducción]

[81] Véase al respecto P. Lejeune, *Je est un autre*, [París,] Seuil, 1980, pág. 105.

[82] J.-P. Eckermann, *op. cit.*, vol. II, pág. 445. [Pág. 839 de la traducción]

[83] Este rol de asistente silencioso que favorece la expresión de una palabra magistral y se borra totalmente ante ella, fue recientemente el de Roger Stéphane en sus conversaciones con André Malraux (“Escéptico, indeciso, me siento fácilmente fascinado por la elocuencia y la seguridad de otro”, *op. cit.*, pág. 10). [N. de las E., a partir de un fragmento del artículo original]

do biografías como la de Schiller, escrita por Carlyle, o la obra de Bourienne sobre Napoleón), y sobre todo relata sus encuentros y sus relaciones con los hombres célebres. El fiel secretario se contenta con indicar el decorado ("Durante esta conversación caminábamos por la habitación") y anota a veces algunas aclaraciones o detalles curiosos de la puesta en escena, como ocurre con este busto de Dante al anochecer:

> Estaba sentado con las persianas bajadas frente a una gran mesa en la que se había celebrado una comida, y en la que ardían dos velas que iluminaban al mismo tiempo su rostro y un busto colosal que tenía frente a él y en cuya contemplación estaba sumido[84].

Aunque haya trivializado evidentemente el propósito de Goethe en su transcripción (al no contar desgraciadamente con un magnetófono), Eckermann inauguró, como Boswell, una nueva forma de conversación literaria, cuyo orden anticipa la entrevista e incluso la entrevista audiovisual (como la practica, por ejemplo, el cineasta Hans-Jürgen Syberberg), por la regulación calculada del decorado gracias al cual la palabra del gran hombre es situada y recogida en el contexto más íntimo y más legendario.

El verdadero papel de estos testimonios privilegiados es el de convertirse más tarde en servidores vigilantes y concienzudos de la obra. Cuando Boswell retoma sin permiso en un libro un fragmento de una carta de Johnson, éste le llama al orden señalando que, tras su muerte, podrá hacer lo que le plazca. Con su proyecto de algún modo aceptado bajo esta circunstancia, se da por sentado que Boswell escribirá la vida de Johnson, él mismo biógrafo que evoca a menudo los problemas de la biografía[85]. De esta curiosa situación especular surge la *Vida de Samuel*

[84] J.-P. Eckermann, *op. cit.*, vol. I, pág. 140. [Pág. 148 de la traducción]

[85] Hablando de "la dificultad de obtener informaciones auténticas al escribir una biografía", Johnson evoca, a propósito de la de Dryden, los decepcionantes testimonios de aquellos que le conocieron: "Todo lo que Swinney pudo decirme fue que en la taberna de 'Will', Dryden tenía una silla que le estaba reservada y que colocaban en invierno cerca del fuego: la llamaban entonces su silla de invierno. En verano, la llevaban al balcón y cuando estaba allí, la llamaban su silla de verano" (J. Boswell, *op. cit.*, pág. 239).

Johnson, biografía de un nuevo género en la que se realiza un montaje de varios documentos (conversaciones con Johnson, correspondencia y Diario de éste, compilaciones de anécdotas), y que se impone, así, como un indispensable complemento de la obra. Eckermann se ilusiona desde un principio con su papel y acepta con dificultad el empleo de secretario al que Goethe quiere circunscribirlo de inmediato. Se establece una especie de competición entre el proyecto de las *Conversaciones con Goethe* y la urgente necesidad del gran escritor de poner orden a su obra en sus últimos años. Cada conversación con Eckermann es la ocasión de confiarle una nueva tarea (compilar los artículos publicados en periódicos, pasar a limpio los inéditos, leer y seleccionar las obras más interesantes que aparecen en Europa). Toda iniciativa del secretario, destinada a darle un poco de independencia y distraerle de su trabajo, es enérgicamente reprimida ("Si desde algún otro lugar alguien le hiciera un encargo literario, rechácelo, o, por lo menos, hágamelo saber. Ya que ahora está vinculado a mí, no me gustaría que se relacionara también con otros")[86]. Al ir tomando conciencia poco a poco de lo que Goethe espera de él, Eckermann ya no tiene la libertad de escaparse: "Mi relación con él adquiría un cariz cada vez más práctico, pues me atraía cada vez más hacia sus propios intereses, encomendándome varios trabajos de considerable importancia encaminados a preparar una edición completa de sus obras"[87]. El secretario aprovechó la ocasión de un viaje a Italia en 1830 para enviar una carta desde Ginebra en la que revela más explícitamente el proyecto de las *Conversaciones*, y pide algunos meses para "concluir lejos de Weimar, en silencioso retiro, ese manuscrito tan importante para mí"[88]. Pero el anciano enferma y ya no es necesario "pensar" más. Es entonces cuando Goethe, que lo ha designado en su testamento como editor de todas sus obras póstumas, le hace firmar un contrato en el que son indicados "tanto los [escritos]

[86] J.-P. Eckermann, *op. cit.*, vol. I, pág. 52. [Pág. 89 de la traducción (primera parte)]

[87] *Ibíd.*, pág. 103. [Pág. 138 de la traducción (primera parte)]

[88] *Ibíd.*, vol. II, pág. 49. [Pág. 485 de la traducción (segunda parte)]

concluidos como los que aún no lo están, así como toda clase de determinaciones y condiciones concretas al respecto"[89]. Completamente absorbido por la obra de Goethe, Eckermann cumple con su tarea según los deseos de aquél: publica las obras póstumas en 1832 y 1833, y sus *Conversaciones con Goethe* en 1836, antes de iniciar una edición completa metódica en 1839-1840.

Más claramente que la de Johnson/Boswell, la pareja Goethe/Eckermann se inscribe en la memoria de los escritores. En razón, sin duda, de la deformidad grotesca del personaje de Johnson, los dos ingleses no pudieron fijarse en el recuerdo a la manera de los otros, como una pura silueta neoclásica. Sin embargo, tras este período de sorpresa y duda en el que los escritores del siglo XVIII tuvieron que inventar modos de gestión de su obra y de su imagen, parecía que, sobre todo Goethe y Eckermann representaban una solución nueva y un ejemplo de colaboración perfectamente solidaria entre un Maestro y un Servidor, que ciertos escritores ulteriores han querido para sí mismos. Por ejemplo, Barrès y Gide, quienes, deseosos de jugar un papel en la opinión y celosos de los favores de la juventud, regularon con mucha precisión su imagen pública. Barrès recuerda al secretario de Goethe en el epígrafe de *Huit Jours chez Monsieur Renan* (1886)[90], y en algunos pasajes de su insolente visita, que son breves pastiches del estilo de Eckermann. Mucho más tarde, Barrès anhela como Goethe (cuya vida y obra le interesan cada vez más) tener él mismo un secretario. El libro de Jérôme y Jean Tharaud, *Mes années chez Barrès* (1928), explica un largo servicio, del cual los autores remarcan que "era de secretario literario, por supuesto", precisamente porque esto no era evidente y el trabajo de Jean Tharaud, como el de Eckermann, no fue claramente definido más que tras muchos malentendidos. Barrès no quiere confiar de entrada más que tareas de simple ordenación en su biblioteca y sus dossieres. "Los inicios fueron tormentosos" hasta

[89] *Ibíd.*, pág. 147. [Pág. 569 de la traducción (segunda parte)]

[90] "Un juicioso publicista escribió las *Conversaciones con Goethe*: si no hubieran sido mantenidas en la realidad, habría que inventarlas". [En la dedicatoria del libro, sin paginación, París, Dupret, 1888]

el día en que, de común acuerdo y tras una explicación franca, la función cambia de naturaleza: “Mi lugar ante él estuvo a partir de entonces en el otro lado de su mesa, en una pequeña silla de cuero [...] y durante diez años me senté en esta jaula de ensoñaciones”[91]. Barrès menciona a veces un servicio póstumo (“Me doy cuenta, Tharaud, que será usted quien pondrá orden a todo esto”), pero el secretario revindica más bien un papel en la obra en curso y estar asociado plenamente a la creación. Este testigo de un nuevo género, “sin ninguna afición por las anotaciones”, no tiene vocación de simple registrador. El interés de *Mes années chez Barrès* (“Ver el Barrès tan verdadero de los Tharaud”, dice Jacques-Émile Blanche en *Mes Modèles*) reside más bien en el proyecto y el esfuerzo de describir esos “senderos de la creación” a los cuales se les ha consagrado una colección reciente[92]. Jean Tharaud transmite un valioso testimonio sobre el modo de trabajar del gran escritor, al que acompaña en paseos donde se expresan ante él los primeros “balbuceos”, que ayuda después a clasificar en sus hojas de “anotaciones”, y que ve emerger progresivamente del “garabato” y de la “arcilla de su tema”. Acompañando al escritor en sus procesos más íntimos y en los momentos enigmáticos en los que actúa lo que éste llama “su don”, Jean Tharaud contribuye también, de diferentes modos, a acreditar y a mantener una imagen pública por la que Barrès, según aquél, estaba infinitamente preocupado[93]. En esta organización metódica en la que tiene un papel eminente, el secretario señala un complejo proceso de interferencia, ya que “la imagen necesariamente simplificada que el público substituye al verdadero rostro del escritor acaba actuando sobre éste y conformándole a sus espaldas”[94].

[91] J. Tharaud y J. Tharaud, *Mes années chez Barrès,* [París], Plon, 1928, pág. 79.

[92] J.-C. Bonnet se refiere a la colección “Les sentiers de la création”, dirigida por Gaëtan Picon para la editorial Skira, en la que Aragon, Ionesco, Prévert, Ponge, Paz, Michaux o Miró, entre muchos otros, definen su creación. [N. de las E.]

[93] “La notoriedad, decía él, es una conquista que debe ser renovada sin cese. Compadezco a los pobres literatos cuando ya no están para defender su obra” (J. Tharaud y J. Tharaud, *op. cit.*, pág. 188).

[94] *Ibíd.*, pág. 163.

El ejemplo de Eckermann está muy presente en Maria van Rysselberghe, que fue un testigo celoso de Gide del 11 de noviembre de 1918 al 23 de febrero 1951. Cada vez que éste evoca a Goethe y a su secretario, ella se siente reconfortada en su propio papel y tranquila respecto a la pertinencia de su empresa. Por ejemplo, el 2 de marzo de 1929, cuando él acepta la propuesta de escribir el prefacio de las *Conversaciones con Goethe* y hace un comentario: "Esta mañana, él me ha dicho con una evidente satisfacción: "¿Sabe usted a qué edad Goethe conoció a Eckermann? A los setenta y cinco años. ¡Sienta bien pensarlo!"[95]. Gide no escribió el prefacio, y la *Petite Dame* supo las razones de este abandono en 1937, al corregir las pruebas del *Diario* de los años 1926-1927. Ella aplica inmediatamente a sí misma el juicio de Gide sobre Eckermann:

> Un instante de gran satisfacción al leer en ellos: "La gran oportunidad de Goethe bien pudo ser Eckermann" [...], que empaña un poco la continuación "pero sin duda él no sería de esta opinión y no vería en estas *Conversaciones* más que una traición constante a su pensamiento". ¡Que esta reflexión me libre de toda deformación![96]

Durante la gran crisis de 1918, cuando Madeleine[97] quema las cartas de Gide porque se asusta de "su creciente importancia", que lo lleva a divulgar cada vez más su imagen privada, él le replica –según la *Petite Dame*– que ella no escapará "a la curiosidad del público". Después de mucho tiempo, él ultimó su plan por sí mismo y premeditó la construcción progresiva de su imagen tanto en su obra como a través de una serie de relevos que se disponen alrededor de él. La *Petite Dame* toma notas para quienes quieran un día escribir la verdadera historia de

---

[95] *Les Cahiers de la Petite Dame.* [*Notes pour l'histoire authentique d'André Gide*, tomo I: 1918-1929; *Collection Cahiers André Gide*, 4, París, Gallimard, 1973], pág. 413. [Traducción de Esther Benítez, en *Los cuadernos de la "Petite Dame"*, Madrid, Alianza Tres, 1976, pág. 436]

[96] *Ibíd.*, [tomo III: 1937-1945, *Collection Cahiers André Gide*, 6, 1976], pág. 41. [No hemos encontrado traducción española: la referenciada incluye sólo el cuaderno de 1918-1929]

[97] Esposa de Gide, y principal objeto de este "culto epistolar". Véase P. Masson, "Les lettres brûlées ou Le chef-d'oeuvre inconnu d'André Gide", *Bulletin des Amis d'André Gide*, 78-79, 1988, págs. 71-86. [N. de las E.]

André Gide. Ella teme transmitir mal "el tono de sus confidencias, a la vez tan desnudas y tan discretas"[98]. Igual que Boswell compara sus propias memorias con el Diario de Johnson (señalando, por ejemplo, las diferencias entre un buen humor manifiesto y una melancolía secreta), ella se preocupa por las divergencias entre el *Diario* de Gide y los comentarios biográficos que ha podido hacer por su cuenta ("Leo con una mezcla de avidez y aprensión. ¿De estas confidencias íntimas no se desprenderá un Gide que parecerá completamente incompatible con el que intento revelar?")[99]. Se tranquiliza constatando una natural repartición de los papeles, puesto que "lo que él escribe da cuenta sobre todo de sus preocupaciones, del funcionamiento de su espíritu, y no ofrece nada de lo que conforma su contacto, sus modos, su carácter"[100]. Cuando, inclinada sobre Gide en sus últimas horas, ella intenta revelarle su secreto ("Sepa usted que desde hace treinta y tres años llevo un Diario sobre su vida en el que he relatado todo lo que he podido con una única preocupación: mostrarle en toda su integridad"[101]), su rostro permanece impasible y ella concluye que su "gesto fue en vano". Podemos dudar de que el principal interesado no haya sabido nunca nada de esta empresa. Jacques-Emile Blanche señala erróneamente que, debido a su gusto por la autobiografía, Gide ha cortado "la hierba bajo el pie de sus historiógrafos"[102]: por el contrario, supo multiplicar la acumulación de testimonios, suscitando a su alrededor un verdadero círculo. Así, el desvelamiento privado que recuerda a la pasión de Rousseau está acompañado aquí por un gusto por la pose y el juego, estimulando los testimonios, mezclados de insolencia y de respeto, de Pierre Herbart (el otro secretario)[103], Roger Martin du

[98] *Ibíd.*, [tomo I], pág. 14. [Pág. 37 de la traducción]

[99] *Ibíd.*, [tomo II: 1929-1937, *Collection Cahiers André Gide*, 5, 1975], pág. 81.

[100] *Ibíd.*

[101] *Ibíd.*, [tomo IV: 1945-1951, *Collection Cahiers André Gide*, 7, 1977], pág. 242.

[102] J.-E. Blanche, *op. cit.*, pág. 191.

[103] En 1952, Herbart publica *À la recherche d'André Gide*, París, Gallimard. [N. de las E.]

Gard[104], François Augieras[105], o bajo el modo de la burla, de Arthur Cravan[106]. Por su extensión, *Los cuadernos de la "Petite Dame"* ostentan todo un primer puesto en esta configuración sorprendente que marca la culminación de un viejo proceso de dos siglos.

Todos estos celosos servidores que, según la expresión de Sainte-Beuve, son "almas tiernas, almas secundarias que se adaptan a un alma ilustre y se someten a una gloria"[107], han satisfecho un intenso fantasma de presencia acerca de sus maestros de elección, al lado de los cuales, a la vez tranquilos y exaltados, ellos se sienten revivir. Otros secretarios expresan hoy su deuda, como por ejemplo Jean Cau ante Sartre[108]. Otros testigos, como Yann Andréa en la cabecera de la cama de Marguerite Duras, captando una palabra segunda que no podía transcribir ella misma ("¿Qué anotas todo el rato en ese cuaderno?"[109]), continúan rondando alrededor de los escritores vivos, como el narrador al lado de Bergotte[110]. Jacques Réda, en peregrinaje a Valbois[111], decide no visitar la casa de Valery Larbaud y prefiere recogerse en el bosque cercano para "encontrar las ramas de esta prosa pareja a su balanceo". Todos los testigos se muestran felices porque se ini-

---

[104] Véase *Notes sur André Gide (1913-1951)*, París, Gallimard, 1951, así como *Correspondance avec André Gide*, París, Gallimard, 1968. [N. de las E.]

[105] Véase *Une adolescence au temps du Maréchal*, París, Christian Bourgois, 1968. [N. de las E.]

[106] Véase "André Gide", en *Maintenant*, 2, julio de 1973. [N. de las E.]

[107] *Volupté*, [París,] Garnier-Flammarion, 1969, págs. 293-294, citado por D. Madelénat, *La Biographie*, [París,] Presses Universitaires de France, 1984. [Existe traducción del libro de Sainte-Beuve, *Voluptuosidad*, Madrid, Calpe, 1923]

[108] Jean Cau fue secretario de Sartre entre 1947 y 1956. Realiza un retrato del autor de *El ser y la nada* en *Croquis de mémoire*, París, Julliard, 1985. [N. de las E.]

[109] Y. Andréa, *M. D.*, [París,] Minuit, 1983, pág. 82. Traducido al español por Ana María Moix, Barcelona, Tusquets, 1985, pág. 85. Tras la muerte de la escritora, Yann Andéa publica *Cet amour-là* (París, Pauvert, 2000), que Josée Dayan convierte en película en 2001, con Jeanne Moreau en el papel de Duras. Existe traducción española como *Ese amor*, Barcelona, Tusquets, 2000, también realizada por Ana María Moix. [N. de las E.]

[110] Escritor admirado por el narrador de *En busca del tiempo perdido* de Proust. [N. de las E.]

[111] *L'herbre des talus,* [París,] Gallimard, 1984, pág. 174.

cian finalmente en el juego enigmático de las imágenes. Boswell señala que Johnson "reía como un rinoceronte", y Jacques-Émile Blanche toma nota de una divergencia: "Como con Maurice Barrès (que se quiso tan grave), me habría reído mucho durante mis conversaciones con Gide"[112]. Y es que la presencia del escritor revela, más que ese "original" cuya existencia quería acreditar Rousseau, la originalidad inasignable de la obra y este juego de imaginario donde el ser se desvanece, más allá de un parecido improbable, en la vitalidad del lenguaje.

[112] J.-E. Blanche, *op. cit.*, pág. 196.

IV
BIBLIOGRAFÍA

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

A.A.V.V. (2011): “La posture. Genèse, usages et limites d’un concept” [dossier monográfico], *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 8. [http://contextes.revues.org/4692]

A.A.V.V. (2010): “Approches de la consécration en littérature” [dossier monográfico], *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 7. [https://contextes.revues.org/4609]

A.A.V.V. (2008): “La question biographique en littérature. Histoire, méthodologies, fictions” [dossier monográfico], *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 3. [http://contextes.revues.org/1883]

A.A.V.V. (1985): “Le biographique” [dossier monográfico], *Poétique*, 63 (septiembre).

Agamben, G. (2005): *Profanazioni*, Roma, Nottetempo [*Profanaciones*, trad. de F. Costa y E. Castro, Córdoba (Argentina), Adriana Hidalgo, 2005].

Alonso Estenoz, A. (2013): *Los límites del texto: autoría y autoridad en Borges*, Madrid, Verbum.

Amossy, R. (ed.) (1999): *Images de soi dans le discours. La construction de l’ethos*, Lausana, Delachaux et Niestlé.

Asensi, M. (2011): “La maleta de Cervantes, o el olvido del autor”, en *Crítica y sabotaje*, Barcelona, Anthropos, págs. 182-213.

Banks, D. (ed.) (2005): *Les marqueurs linguistiques de la présence de l’auteur*, París, L’Harmattan.

Barthes, R. (1975): *Roland Barthes par Roland Barthes*, París [*Roland Barthes por Roland Barthes*, trad. de J. Sucre, Barcelona, Paidós, 2004].

Barthes, R. (1973): *Le Plaisir du texte*, París, Seuil [*El placer del texto*, trad. de N. Rosa, Buenos Aires y Madrid, Siglo xxi, 1974].

Barthes, R. (1971): *Sade, Fourier, Loyola*, París, Seuil [*Sade, Fourier, Loyola*, trad. de A. Martorell, Madrid, Cátedra, 1997].

Barthes, R. (1970): *S/Z*, París, Seuil [*S/Z*, trad. de N. Rosa, Buenos Aires, Siglo xxi, 2004].

Barthes, R. (1968): “La mort de l’auteur”, *Mantéia*, 5, págs. 12-17 [“La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, trad. de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1987, págs. 65-71].

Barthes, R. (1966): *Critique et Vérité*, París, Seuil [*Crítica y Verdad*, trad. de J. Bianco, Buenos Aires, Siglo xxi, 1972].
Barthes, R. (1963): *Sur Racine*, París, Seuil [*Sobre Racine*, trad. de J. Moreno Villarreal, México, Siglo xxi, 1992].
Barthes, R. (1957): *Mythologies*, París, Seuil [*Mitologías*, trad. H. Schmucler, México, Siglo xxi, 1999].
Bénichou, P. (1973): *Le sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sue l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, París, Corti [*La coronación del escritor 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, trad. de A. Garzón del Camino, México, Fondo de Cultura Económica, 2012].
Bennett, A. (2005): *The Author*, Londres, Routledge.
Bennington, G. y J. Derrida (1991): "La signature", en *Jacques Derrida*, París, Seuil ["La firma", en *Jacques Derrida*, trad. de M. L. Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra, 1994, págs. 163-179].
Berensmeyer, I., G. Buelens y M. Demoor (dirs.) (2012): "Authorship as Cultural Performance" [dossier monográfico], *ZAA. Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik. A Quarterly of Language, Literature and Culture*, 60.1.
Bernas, S. (2007): *L'impouvoir de l'auteur(e). Création et médias*, París, L'Harmattan.
Bernas, S. (2005): *L'écrivain au cinéma*, París, L'Harmattan.
Bernas, S. (2001): *Archéologie et évolution de la notion d'auteur*, París, L'Harmattan.
Bertrand, J.-P., P. Durand y M. Lavaud (dirs.) (2014): "Le portrait photographique d'écrivain" [dossier monográfico], *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 14. [http://contextes.revues.org/5904]
Biriotti, M. y N. Miller (eds.) (1993): *What is an Author?*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press.
Bokobza Kahan, M. y R. Amossy (dirs.) (2009): "Ethos discursif et image d'auteur" [dossier monográfico], *Argumentation et Analyse du Discours*, 3. [http://aad.revues.org/656]
Bolens, G. y L. Erne (eds.) (2011): *Medieval and Early Modern Authorship*, Tübingen, Narr.
Bonnet, J.-C. (1998): *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, París, Fayard.
Bouju, E. (dir.) (2010): *L'Autorité en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
Bourdieu, P. (1992): *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, París, Seuil [*Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. de T. Kauf, Barcelona, Anagrama, 2005].

BOURDIEU, P. (1986): "L'illusion biographique", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62-63, págs. 62-72 ["La ilusión biográfica", *Historia y fuente oral*, 2, 1989, págs. 27-33].

BOURGEOIS, B. (2009): *Poétique de la maison-musée dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle (1847-1898)*, París, L'Harmattan.

BOYER-WEINMANN, M. (2005): *La relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Champ Vallon.

BRISSETTE, P. (2005): *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montreal, Presses de l'Université de Montréal.

BRUNN, A. (ed.) (2001): *L'auteur*, París, Flammarion.

BUCHANAN, J. (ed.) (2013): *The Writer on Film: Screening Literary Authorship*, Houndmills y Nueva York, Palgrave Macmillan.

BUCHANAN, J. (2005): *Shakesperare on Film*, Nueva York, Routledge.

BUELENS, G. (dir.) (2011-2014): *Authorship*, 1-3. [http://www.authorship.ugent.be/]

BURKE, S. (1998): *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edimburgo, Edinburgh University Press.

BURKE, S. (ed.) (1995): *Authorship: From Plato to the Postmodern. A Reader*, Edimburgo, Edinburgh University Press.

CALAME, C. (2005): *Masques d'autorité: fiction et pragmatique dans la poétique grecque antique*, París, Les Belles Lettres.

CAUGHIE, J. (ed.) (1981): *Theories of Authorship*, Londres, Routledge.

CHAMARAT, G. y A. GOULET (dirs.) (1996): *L'auteur*, Caen, Presses Universitaires de Caen.

CHAPLIN, J. E. y D. M. MCMAHON (eds.) (2016): *Geneaologies of Genius*, Houndmills y Nueva York, Palgrave Macmillan.

CHARTIER, R. (2008): *Ecouter les morts avec les yeux*, París, Fayard [*Escuchar a los muertos con los ojos. Lección inaugural en el Collège de France*, trad. de L. Fólica, Buenos Aires, Katz, 2008].

COOMBE, R. J. (1998): *The Cultural Life of Intellectual Properties: Authorship, Appropriation, and the Law*, Durham y Londres, Duke University Press.

COQUILLAT, M. (1982): *La Poétique du Mâle*, París, Gallimard.

COSUTTA, F., P. DELORMAS y D. MAINGUENEAU (eds.) (2012): *La vie à l'œuvre. Le biographique dans le discours philosophique*, Limoges, Lambert-Lucas.

COUTURIER, M. (ed.) (1997): "La problematique de l'auteur" [dossier monográfico], *Cycnos*, 14, 2.

COUTURIER, M. (1995): *La Figure de l'auteur*, París, Seuil, 1995.

CRÓQUER PEDRÓN, E., A. PÉREZ FONTDEVILA y M. TORRAS FRANCÈS (eds.) (2016): "Cuerpo y autori(ali)dad en la literatura,

el arte y el texto cinematográfico" [dossier monográfico], *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 42. [http://www.revistaestudios.ll.usb.ve/]

Cróquer Pedrón, E. (2012): "Casos de autor: anormales/originales de la literatura y el arte (ii). Allí donde la vida (es) obra", *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, 20, págs. 89-103.

Cróquer Pedrón, E. (2009): *Escrito con rouge. Delmira Agustini (1886-1914). Artefacto cultural*, Rosario, Beatriz Biterbo.

Cróquer Pedrón, E. (2005): "Poner el cuerpo/hacer semblante: algunas consideraciones en torno a Ła Autor(a) latinoamericana", en C. Díaz Orozco (comp.), *Mirar las grietas: diálogos interculturales en la Venezuela contemporánea*, Mérida, Publicaciones del Vicerrectorado Académico de la Universidad de Los Andes, págs. 111-122.

Cróquer Pedrón, E. (2005): "Una 'Esfinge de color de rosa': Delmira Agustini (1886-1914), esa advenediza... ese resto", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 28/1, págs. 191-214.

Cróquer Pedrón, E. (2000): *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad (Clarice Lispector, Damiela Eltit y Carmen Boullosa)*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.

Cróquer Pedrón, E. (2000): "T(r)opologías: el 'caso' Delmira Agustini", *Revista Iberoamericana*, lxvi, 190, págs. 13-24.

Decante Araya, S. (coord.) (2008): "La paratopie créative", *Lectures du genre*, 3.

Delormas, P., D. Maingueneau e I. Østenstad (eds.) (2013): *Se dire écrivain. Practiques discursives de la mise en scène de soi*, Limoges, Lambert-Lucas.

Demoor, M. (ed.) (2004): *Marketing the Author. Authorial Personae, Narrative Selves and Self-Fashioning. 1880-1930*, Houndmills y Nueva York, Palgrave Macmillan.

Dereu, M. (dir.) (2001): *Vous avez dit "style d'auteur"?*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy.

Derrida, J. (2001): *Papier Machine*, París, Galilée [*Papel Máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*, trad. de C. de Peretti y P. Vidarte, Madrid, Trotta, 2003].

Derrida, J. (1988): *Signéponge*, París, Seuil.

Derrida, J. (1984): *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, París, Galilée [*Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*, Buenos Aires, Amorrortu, 2009].

Derrida, J. (1980): *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, París, Flammarion [*La tarjeta postal: de Sócrates a Freud y más allá*, trad. de T. Segovia, Madrid, Siglo xxi, 2001].

Derrida, J. (1977): "Limited Inc a b c…", *Glyph* 2, págs. 162-254.

Derrida, J. (1974): *Glas*, París, Galilée [*Glas (Clamor)*, trad. de C. de Peretti y L. Ferrero Carracedo (coords.), Madrid, Oficina de Arte y Ediciones, 2015].

Derrida, J. (1972): "Signature, événement, contexte", en *Marges de la philosopie*, París, Minuit, págs. 365-393 ["Firma, acontecimiento, contexto", *Márgenes de la filosofía*, trad. de C. González Marín, Madrid, Cátedra, 1989, págs. 347-372].

Dewez, N. y D. Martens (eds.) (2009): "Iconographies de l'écrivain" [dossier monográfico], *Interférences littéraires / Literaire interferenties*, 2. [http://www.interferenceslitteraires.be/nr2]

Dhondt, R., K. Horemans, B. Vanacker y K. Vandemeulebroucke (dirs.) (2013): "L'*ethos* en question. Effets, contours et perspectives" [dossier monográfico], *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 13. [http://contextes.revues.org/5674]

Diaz, J.-L. (2011): *L'homme et l'oeuvre*, París, Presses Universitaires de France.

Diaz, J.-L. (2007): *Devenir Balzac. L'invention de l'écrivain par lui-même*, Saint Cyr sur Loire, Christian Pirot.

Diaz, J.-L. (2007): *L'écrivain imaginaire: scénographies auctoriales à l'époque romantique*, París, Champion.

Diaz, J.-L. (2001): "La notion d''auteur' (1750-1850)", en N. Jacques-Lefèvre (dir.) *Une histoire de la "fonction-auteur" est-elle possible?*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, págs. 169-190. ["La noción de autor (1750-1850)", trad. de J. M. Zapata, *Literatura: teoría, historia, crítica*, 13, 2 (julio-diciembre), 2001, págs. 209-234].

Diaz, J.-L. (1996): "Roland Barthes par Roland Barthes ou Le fantôme de l'auteur", en Á. Sirvent, J. Bueno y S. Caporale (eds.), *Autor y texto: fragmentos de una presencia*, Barcelona, PPU, págs. 57-79.

Diaz, J.-L. (1993): "L'écrivain comme fantasme", en C. Coquio y R. Salado (dirs.), *Barthes après Barthes, une actualité en question*, Pau, Presses Universitaires de Pau, págs. 77-87.

Diaz, J.-L. (dir.) (1989): "Images de l'écrivain" [dossier monográfico], *Textuel*, 22.

Dion, R., F. Fortier, B. Havercroft y H.-J. Lüsebrink (eds.) (2007): *Vies en récits: formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Montreal, Nota Bene.

Dirkx P. (dir.) (2012): "Le corps de l'écrivain. Le corps en amont", *Sociologie de l'Art*, 19.

Dirkx P. (dir.) (2012): "Le corps de l'écrivain. Le corps en aval", *Sociologie de l'Art*, 20.

Donovan, S., D. Fjellestad y R. Lundén (eds.) (2008): *Authority Matters: Rethinking the Theory and Practice of Authorship*, Amsterdam y Nueva York, Rodopi.

Dozo, B.-O. y A. Glinoer (dirs.) (2009): "Don et littérature" [dossier monográfico], *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 7. [https://contextes.revues.org/4247]

Dubel, S. y S. Rabau (dirs.) (2001): *Fiction d'auteur? Le discours biographique sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours*, París, Champion.

Eagleton, M. (2005): *Figuring the Woman Author in Contemporary Fiction*, Houndmills y Nueva York, Palgrave Macmillan.

Edelman, B. (2008): *La propriété littéraire et artistique*, París, Presses Universitaires de France.

Edelman, B. (2004): *Le sacre de l'auteur*, París, Seuil.

Edelman, B. y N. Heinich (2002): *L'art en conflits: l'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, París, La Decouverte.

Epstein, W. H. (1991): *Contesting the subject: essays in the postmodern theory of biography and biographical criticism*, West Lafayette, Purdue University Press.

Espinós, J., A. Maestre y I. Marcillas (eds.) (2015): *La biografía a examen*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Falconí, D. (ed.) (2014): *Me fui a volver: narrativas, autorías y lecturas teorizadas de las migraciones ecuatorianas*, Quito, Corporación Editora Nacional.

Ferrari, F. y J.-L. Nancy (2005): *Iconographie de l'auteur*, París, Galilée.

Fidecaro, A. y S. Lachat (ed.) (2007): *Profession: créatrice. La place des femmes dans le champ artistique*, Lausana, Antipodes.

Flahault, F. y J.-M. Schaeffer (eds.) (1997): "La création" [dossier monográfico], *Communications*, 64.

Foucault, M. (1969): "Qu'est-ce qu'un auteur?", *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63, 3 (julio-septiembre), págs. 73-104 [*¿Qué es un autor?*, trad. de C. Iturbe, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala y La Letra Ediciones, 1990].

Fraenkel, B. (1992): *La Signature. Genèse d'un signe*, París, Gallimard.

Franssen, P. y T. Hoenselaars (1999): *The Author as Character: Representing Historical Writers in Western Literature*, Londres, Fairleigh Dickinson University Press y Associated University Presses.

Giraud, F. y É. Saunier (dirs.) (2015): "Des vies à l'œuvre. Socialisation et création littéraire" [dossier monográfico], *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 15. [http://contextes.revues.org/6014]

GIRONA FIBLA, N. (2008): *Rituales de la verdad. Mujeres y discursos en América Latina*, México y París, RILMA 2 / ADEHL.
GOLUBOV, N. L. (2015): "La muerte del autor y la institucionalización de la autora: reflexiones sobre la figura autoral femenina", en A. Sáenz Valadez, R. M. Gutiérrez García, O. M. Peña Doria y C. E. Vivero Marín (eds.), *Erotismo, cuerpo y prototipos en los textos culturales*, México, UMSNH / UANL / Centro de Estudios de Género.
GRANT, B. K. (ed.) (2008): *Auteurs and Authorship. A Film Reader*, Oxford, Blackwell.
HAYEZ, C. y M. LISSE (dirs.) (2005): *Apparitions d'auteur*, Berna, Peter Lang.
HIGGINS, F. (2005): *Romantic Genius and the Literary Magazine: Biography, Celebrity, and Politics*, Milton Park, Routledge.
HEINICH, N., J.-M. SCHAEFFER y C. TALON-HUGON (eds.) (2014): *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
HEINICH, N. y R. SHAPIRO (dirs.) (2012), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, París, Éditions de l'EHESS.
HEINICH, N. (2012): *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, París, Gallimard.
HEINICH, N. (2005): *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, París, Gallimard.
HEINICH, N. (2000): *Être écrivain. Création et identité*, París, La Découverte.
HEINICH, N. (1996): *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, París, Klinksieck.
HEINICH, N. (1996): *L'épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*, París, La Découverte.
HEINICH, N. (1991): *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, París, Minuit.
JACQUES-LEFÈVRE, N. (ed.) (2001): *Une histoire de la "fonction-auteur" est-elle possible?*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne.
JASZI, P. (1991): *Toward a History of Copyright: The Metamorphosis of "Authorship*", Durham y Londres, Duke University Press.
JONES, S. W. (1991): *Writing the woman artist: essays on poetics, politics, and portraiture*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.
KAENEL, P., J. MEIZOZ, F. ROSSET, N. VALSANGIACOMO (dirs.) (2008): *La "vie et l'œuvre"? Recherches sur le biographique*, Lausana, Université de Lausanne.

KAMUF, P. (1988): *Signature pieces. On the Institution of Authorship*, Ithaca y Londres, Cornell University Press.

KAMUF, P. (1980): "Writing Like a Woman", en S. McConnell-Ginet, R. Borker y N. Furman (eds.), *Women and Language in Literature and Society*, Nueva York, Praeger, págs. 284-299 ["Escribir como mujer", trad. de C. Joysmith, en M. Fe (coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas*, México, FCE y UNAM, 1999, págs. 204-227].

KERR, L. (1992): *Reclaming the Author. Figures and fictions from Spanish America*, Durham, Duke University Press.

LAGHOUATI, S., D. MARTENS y M. WATTHEE-DELMOTTE (dirs.) (2012): *Écrivains: modes d'emploi. De Voltaire à bleuOrange, revue hypermédiatique*, Morlanwelz, Musée Royal de Mariemont.

LAHIRE, B. (2006): *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, París, La Découverte.

LAVAUD, M. y M.-È. THÉRENTY (dirs.) (2004): "L'interview d'écrivain" [dossier monográfico], *Lieux littéraires*, 9-10.

LAVIALLE, N. y J.-B. PUECH (dirs.) (2006): *L'auteur comme œuvre: l'auteur, ses masques, son personnage, sa légende*, Orléans, Presses Universitaires d'Orléans.

LECLERC, G. (1998): *Le sceau de l'oeuvre*, París, Seuil.

LECLERC, G. (1996): *Histoire de l'autorité. L'assignation des énoncés culturels et la généalogie de la croyance*, París, Presses Universitaires de France.

LEJEUNE, P. (1980): *L'autobiographie, de la littérature aux médias*, París, Seuil.

LEJEUNE, P. (1980): "L'image de l'auteur dans les médias", *Practiques*, 27 (julio), págs. 31-40.

LILTI, A. (2014): *Figures publiques. L'invention de la célébrité 1750-1850*, París, Fayard.

LOUETTE, J.-F. y R.-Y. ROCHE (dirs.) (2003): *Portraits de l'écrivain contemporain*, Seyssel, Champ Vallon.

LOUICHON, B. y J. ROCHE (eds.) (2002): *L'auteur entre la biographie et la mytographie*, Burdeos, Presses Universitaires de Bordeaux.

LUNEAU, M.-P. y J. VINCENT (eds.) (2010): *La fabrication de l'auteur*, Montreal, Nota Bene.

MAINGUENEAU, D. e I. ØSTENSTAD (eds.) (2010): *Au-delà des oeuvres. Les voies de l'analyse du discours littéraire*, París, L'Harmattan.

MAINGUENEAU, D. (2010): "El enunciador encarnado: La problemática del *Ethos*", trad. de R. Alvarado, *Versión*, 24, págs. 203-225.

MAINGUENEAU, D. (2006): *Contre Saint Proust, ou la fin de la Littérature*, París, Belin.

MAINGUENEAU, D. (2004): *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, París, Armand Colin.
MAINGUENEAU, D. (1996): "El ethos y la voz de lo escrito", trad. de R. Alvarado, *Version*, 6, págs. 78-92.
MAINGUENEAU, D. (1993): *Le Contexte de l'oeuvre littéraire: énonciation, écrivain, société*, París, Dunod.
MARTENS, D. (dir.) (2016): *La Pseudonymie dans la littérature française. De François Rabelais à Éric Chevillard*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
MARTENS, D. y C. MEURÉE (2015): "Ceci n'est pas une interview. Littérarité conditionnelle de l'entretien d'écrivain", *Poétique*, 177, págs. 113-130.
MARTENS, D. y C. MEURÉE (2014): *Secrets d'écrivains. Enquête sur les entretiens littéraires*, Bruselas, Les Impressions Nouvelles.
MARTENS, D. y A. REVERSEAU (dirs.) (2012): "Figurations iconographiques de l'écrivain" [dossier monográfico], *Image and narrative*, 13, 4. [http://www.imageandnarrative.be/]
MARTENS, D. y M. WATTHEE-DELMOTTE (dirs.) (2012): *L'écrivain, un objet culturel*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon.
MARTIN, J.-P. (2011): *Les écrivains face à la doxa ou du génie hérétique de la littérature*, París, José Corti.
MASSCHELEIN, A., C. MEURÉE, D. MARTENS y S. VANASTEN (2004): "The Literary Interview: Towards a Poetics of a Hybrid Genre", *Poetics Today*, 35/1-2, págs. 1-49.
MATTALÍA, S. (2003): *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert.
MEIZOZ, J. (2015): "'Écrire, c'est entrer en scène': la littérature en personne", *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature, Varia*. ["'Escribir, es entrar en escena': la literatura en persona", trad. de J. M. Zapata, *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, 42, 2016].
MEIZOZ, J. (2011): *La fabrique des singularités. Postures Littéraires II*, Ginebra y París, Slatkin Erudition.
MEIZOZ, J. (2007): *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Ginebra y París, Slatkin Erudition [*Posturas literarias: puestas en escena modernas del autor*, trad. de J. M. Zapata, Bogotá, Editorial Universidad de los Andes, 2015].
MONTOYA, C. y M. MONTOYA (dirs.) (2002): *La question de l'auteur. Actes du 30e Congrès de la Société des Hispanistes Français*, Brest, Presses Universitaires de Brest.
NAUDIER, D. (2006): "Les modes d'accès des femmes écrivains au champ littéraire contemporain", en G. Mauger (ed.), *Droits*

d'entrée: modalités et conditions d'accès aux univers artistiques, París, Maison des Sciences de l'Homme, págs. 191-214.

Nora, O. (1986): "La visite au grand écrivain", en P. Nora (dir.), *Les lieux de la mémoire II. La nation*, París, Gallimard.

North, J. (2009): *The Domestication of Genius: Biography and the Romantic Poet*, Oxford, Oxford University Press.

Nuijs, L. (dir.) (2011): "Postures journalistiques et littéraires" [dossier monográfico], *Interférences littéraires / Literaire interferenties*, 6. [http://www.interferenceslitteraires.be/nr6]

Ortel, P. (2002): "Le portrait de l'écrivain", en *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, págs. 277-282.

Oster, D. (1997): *L'individu littéraire*, París, Presses Universitaires de France.

Oster, D. y J. M. Goulemont (1992): *Gens de lettres, écrivains et bohèmes: l'imaginaire littéraire. 1630-1900*, París, Minerve.

Oster, D. (1983): *Passages de Zénon. Essai sur l'espace et les croyances littéraires*, París, Seuil.

Pérez Fontdevila, A. y M. Torras Francès (eds.) (2016): *¿Qué es una autora? Encrucijadas teóricas entre género y autoría*, Barcelona, Icaria.

Pérez Fontdevila, A., M. Torras Francès y E. Cróquer Pedrón (eds.) (2015): "Autoría y género" [dossier monográfico], *Mundo Nuevo. Revista Latinoamericana*, 16. [http://www.iaeal.usb.ve/MundoNuevo.html]

Pérez Fontdevila, A. y M. Torras Francès (eds.) (2015): "La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus" [dossier monográfico], *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24. [https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/]

Pérez Fontdevila, A. (2011): "Velar al autor. Una reflexión en torno a la autoría literaria y el retrato fotográfico", *FronteiraZ. Revista Digital do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*, 7.

Planté, C. (1989): *La Petite Soeur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, París, Seuil.

Premat, J. (2009): *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Premat, J. (dir.) (2006): "Figuras de autor" [dossier monográfico], *Cuadernos LIRICO*, 1.

Prescott, S. (2003): *Women, Authorship and Literary Culture. 1690-1740*, Houndmills y Nueva York, Palgrave Macmillan.

Racine, N. y M. Trebitsch (dirs.) (2004): *Intellectuelles. Du genre en histoire des intellectuels*, París, Complexe.

Régnier, M.-C. (dir.) (2015): "Ce que le musée fait à la littérature" [dossier monográfico], *Interférences littéraires / Literaire interferenties,* 16. [http://www.interferenceslitteraires.be/nr16]

Russ, J. (1983): *How to Suppress Women's Writing,* Londres, The Women's Press.

Sapiro, G. (2007): "Les conditions de formation de la vocation d'écrivain", *Actes de la recherche en sciences sociales,* 158 (junio), págs. 13-33.

Schwerdtner, K. y G. de Viveiros (dirs.) (2015): "Au risque du métatexte. Formes et enjeux de l'autocommentaire" [dossier monográfico], *Interférences littéraires / Literaire interferenties,* 15. [http://www.interferenceslitteraires.be/nr15]

Stillinger, J. (1991): *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius,* Nueva York, Oxford University Press.

Teresa, A. de (2016): *Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea,* México, UNAM.

Torras Francès, M. (2015): "Tracing the author or how theory constitues an auto(bio)graph", en E. Balaguer, M. J. Francès y V. Vidal, *Aproximació a l'altre: biografies, semblances i retrats / An approach to the other: biographies, resemblances and portraits,* Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, págs. 49-58.

Torras Francès, M. (2014): "Editar con firma: las confecciones y creaciones de una editora autorizada", en N. Molinari e I. Pertusa (eds.), *Esther Tusquets. Scholarly Correspondences,* Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, págs. 187-205.

Viala, A. (1985): *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique,* París, Minuit.

Woodmansee, M. (1994): *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics,* Nueva York, Columbia University Press.

Woodmansee, M. y P. Jaszi (eds.) (1994): *The Construction of Authorship,* Durham, Duke University.

Yanoshevsky, G. (dir.) (2014): "L'entretien littéraire" [dossier monográfico], *Argumentation et Analyse du Discours,* 12. [http://aad.revues.org/1622]

Zapata, J. M. (2015): "La postura del pobre encomiable. Hacia la construcción del mito de la maldición literaria", *Historia, Teoría, Crítica,* 17/1 (junio).

Zapata, J. M. (ed.) (2014): *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial,* Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.

ZAPATA, J. M. (2011): "Muerte y resurrección del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor", *Lingüística y Literatura*, 60, págs. 35-58.

ZWIERLEIN, A.-J. (ed.) (2010): *Gender and Creation: Surveying Gendered Myths of Creativity, Authority, and Authorship*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter.


ARCO/LIBROS, S. L.


ISBN 978-84-7635-952-5
9 788476 359525